LES DOSSIERS DE LA CINÉMATHÈQUE

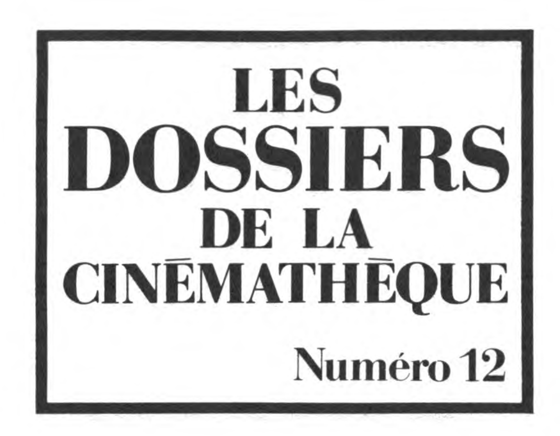
Numéro 12

Le cinéma : théorie et discours

Actes du colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques



CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE/MUSÉE DU CINÉMA



Le cinéma : théorie et discours

Actes du colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques

CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE/MUSÉE DU CINÉMA

Responsable de la publication: Pierre Véronneau

Le conseil d'administration
de l'Association québécoise des études cinématographiques
qui se chargea de l'organisation du présent colloque était composé
de Louise Carrière, présidente, Denis Bellemare, vice-président,
Esther Pelletier, trésorière, Pierre Véronneau, secrétaire
et Jean-Daniel Lafond, responsable du colloque.

Nous tenons à remercier:

Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada
qui a rendu possible la réalisation du colloque
de l'Association québécoise des études cinématographiques

Le Consulat de France à Québec
qui a permis la venue du cinéaste et théoricien Alain Bergala

Le Festival international du nouveau cinéma
pour avoir contribué à la présentation de FAUX-FUYANTS

Tous les participants au colloque, intervenants et modérateurs

Estelle Lafond qui a enregistré tous les exposés
et les interventions du public

Cette publication a bénéficié de l'aide du Conseil des Arts du Canada

En couverture:
Luis Buñuel durant le tournage de son film THE YOUNG ONE:
blues clair salut l'anar

Conception graphique: Andrée Brochu

Composition et impression: Les Presses Solidaires

335, boul de Maisonneuve est
Montréal, Québec
H2X 1K1 — Tél. (514) 842-9763

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec. Premier trimestre 1984

ISBN 2-89207-025-2

Présentation

En convoquant du 28 au 30 octobre 1983 son deuxième colloque qui portait sur le thème: **Le cinéma, théorie et discours,** l'*Association québécoise des études cinématographiques* désirait témoigner des récentes recherches en cinéma au Québec tout autant que de faire un peu le point sur la "révolution théorique" de ces dernières décennies dans la recherche et la lecture cinématographiques. Pour atteindre ces objectifs, nous avions organisé trois ateliers thématiques:

1/ Les discours analytiques et critiques
2/ Le cinéma, la profession, les institutions
3/ Les pratiques d'écriture et les choix des récits.

Le premier atelier devait stimuler la réflexion sur la nécessité théorique, hier et aujourd'hui, ici ou à l'étranger. Rappeler notre passé critique, en mesurer la dimension analytique et questionner nos pratiques théoriques s'avérait urgent. En effet il s'est amorcé depuis quelques années un certain renouveau de la recherche, ceci malgré l'absence de revues polémiques en cinéma. Plusieurs chercheurs désiraient renouer avec les expériences et les acquis du passé. Par ailleurs il fallait répondre à un courant qu'on pourrait qualifier d'anti-intellectualiste qui remet en question la validité des pratiques théoriques et conduit à l'appauvrissement général des analyses.

Le deuxième atelier cherchait à dégager de quelles manières les institutions cinématographiques sont porteuses de discours et de points de vue théoriques pour arriver à saisir comment les différentes politiques cinématographiques influencent le développement des films. On néglige trop souvent de faire la relation entre le discours des associations professionnelles, les politiques gouvernementales et la production concrète d'une époque donnée et il nous a semblé intéressant de baliser un peu cette réflexion à l'occasion de cet atelier.

Le troisième voulait permettre de faire connaître, autour de l'axe pratiques d'écritures / choix des récits, l'état des recherches sur le cinéma telles qu'elles s'effectuent aujourd'hui. Autour d'exemples variés et différents les uns des autres, il nous a été permis de discerner un certain nombre de tendances analytiques actuellement en cours au Québec.

Ces ateliers furent d'entrée de jeu mis en perspective par la communication d'Alain Bergala et la présentation de son film qui révélaient non seulement une réflexion pertinente sur le cinéma et une réalisation tout à fait singulière mais aussi permettaient d'établir de façon dynamique l'articulation entre la théorie et la pratique et de mettre en lumière comment ils peuvent s'alimenter mutuellement.

Le public fut également mis à contribution et la centaine de participants qui assista activement aux trois jours que dura le colloque permit aux intervenants de développer davantage leur pensée ou de mesurer certaines distances entre leurs préoccupations ou approches et celles de l'assemblée. Tous ces débats furent enregistrés et nous aurions bien voulu en publier de larges extraits si des contraintes éditoriales ne nous en avaient empêchés. Ils existent néanmoins sur bande pour le bénéfice de quelques chercheurs intrépides ou de curieux courageux.

Il reste certes à poursuivre ce retour sur l'histoire des institutions et de la critique cinématographique au Québec. Les discours théoriques dans **L'Écran, Séquences, Objectif, Cinéma-Québec** jusqu'aux plus récentes interventions de **Format Cinéma** et de **24 images** mériteraient une attention critique.

À poursuivre aussi cette mise à jour du rôle des politiques, desindividus et des moyens qui ont freiné ou stimulé le cinéma au Québec.

À approfondir la recherche méthodologique pour non seulement découvrir les signes cachés du discours filmique et ses procédés de continuité ou de discontinuité mais également contribuer à l'éclosion d'un milieu fertile et propice à la poursuite d'une telle entreprise, lequel faciliterait les échanges sur le plan national et international.

Certains verront dans ces présentations un signe de l'éparpillement des pensées au Québec, d'autres la richesse des démarches en mouvement, d'autres l'éclatement des différents discours théoriques et l'incompatibilité des approches historique, sociologique, existentialiste ou sémiologique, voire même la mort ou le dépassement de chacune d'elles.

Il n'était pas de notre ressort de trancher. Juxtaposer, faire connaître, déblayer l'horizon, permettre la conquête de nouveaux espaces et finalement faire reconnaître par qui de droit la pertinence et la validité des recherches et des études en cours au Québec, telles étaient les motivations de l'exécutif de l'*AQEC* qui vous propose, en collaboration avec la *Cinémathèque québécoise*, de partager cette réflexion par la publication de ces actes.



photo: Pierre Véronneau

Alain Bergala présentant FAUX-FUYANTS de lui-même et Jean-Pierre Limosin

Le paradoxe du caillou

par Alain Bergala

Prenez un caillou au hasard, comme celui que Godard filmait dans WEEK-END, si je me souviens bien: c'est à la fois la chose la plus insignifiante et la plus singulière au monde. Dans son insignifiance même — je parle là d'un caillou qui n'est ni l'arme du crime ni un signe sur le chemin du petit Poucet, bref d'un caillou qui ne sert à rien dans l'histoire — ce caillou n'est semblable à aucun autre. Il est unique au monde et il ne vaut rien. Mérite-t-il d'être filmé?

Le paradoxe du caillou hante plus d'un film moderne. Vers la fin de L'ANGOISSE DU GARDIEN DE BUT AU MOMENT DU PÉNALTY, Joseph Bloch rencontre un huissier qui est en train de dresser un procès-verbal de saisie. Il en profite pour sortir de sa poche un caillou qu'il a ramassé dieu sait où et demande à l'huissier s'il vaut quelque chose. L'autre prend sa question très au sérieux et se met à lui expliquer comment il reconnaît les objets: "Quand je vois un objet, par exemple une machine à laver que je dois saisir et que je ne connais pas encore, j'en demande le prix. Quand je revois l'objet je ne le reconnais pas à son aspect extérieur, les touches des différents programmes, par exemple, mais toujours à la somme que l'objet coûtait quand je l'ai vu pour la première fois. Je me souviens bien du prix. Ainsi je reconnais chaque objet." Mesuré à cette aune, le caillou de Bloch, tout singulier qu'il soit, ne vaut évidemment rien du tout, et même pas la pellicule qu'il a fallu pour le filmer. Il y a de plus en plus de cinéastes qui raisonnent comme l'huissier et ne reconnaissent les choses filmables (les fictions, les acteurs, les décors) qu'au prix qu'elles ont antérieurement au filmage. (On aurait dit, dans une époque pas si lointaine, à la valeur d'échange, encore que la singularité véritable des choses échappe *aussi* à leur valeur d'usage). Ces cinéastes-là refuseront toujours au caillou, ça va de soi, le droit au filmage.

Wenders, dix ans et huit films après L'ANGOISSE... continue à défendre ce droit. Dans un entretien, il va même jusqu'à dire que c'est "le plus important au cinéma: *des choses qui ont le droit de se faire remarquer*." Et à ce moment-là il sait de quoi il parle puisqu'il vient de passer trois ans de sa vie à faire son HAMMETT dans l'autre système, celui où c'est le prix antérieur des choses et des acteurs — et lui seul — qui leur donne le droit au filmage.

Le paradoxe du caillou, mine de rien, divise le cinéma en deux. D'un côté les films où le cinéaste laisse à certaines choses le droit de sortir du chaos, du bruit, et de se faire remarquer pour elles-mêmes. De l'autre les films où le travail se fait si loin de la confusion des choses, dans une atmosphère déjà raréfiée et stérilisée, que l'on peut être sûr qu'aucune singularité ne pourra y advenir en cours de route: tout est déjà si soigneusement sélectionné et apprêté avant filmage que l'on retrouvera à la sortie du film les ingrédients qu'on y a mis, et jamais (quelle horreur!) le moindre caillou dans les lentilles.

La singularité d'un visage (mais ceci vaut évidemment pour les films) n'a rien à voir avec la perfection, ce n'est même pas sa beauté (qui est de l'ordre de l'harmonie, ds code) mais le plus souvent une petite anomalie, une subtile dissymétrie, une légère disproportion, ou encore un détail qui se fait discrètement remarquer parce qu'il a

Réalisateur de courts et longs métrages, critique, professeur, Alain Bergala est membre de la rédaction des **Cahiers du cinéma** et a publié plusieurs livres sur le cinéma et la photographie

l'air de désobéir à l'ordre qui a programmé ce visage. La singularité est toujours une entrave à l'exécution parfaite du programme, une anomalie.

La perfection — dont Renoir disait qu'elle engendre inévitablement l'ennui — ne saurait tolérer la véritable singularité, qui est toujours un embryon de monstruosité. Sa limite, c'est la fadeur du visage du mannequin dont on peut admirer un instant la parfaite exécution, mais que l'on oublie aussitôt tournée la page du magazine.

Si la singularité est quasiment par essence une offense à l'harmonie, au programme, au consensus esthétique, c'est pourtant d'elle dont on se souvient et c'est d'elle dont on peut tomber amoureux dans un visage ou une démarche. Mais, du même coup, c'est de ce trait singulier que peut venir l'aversion, c'est à cause de lui que l'on peut *aussi* se mettre à détester un visage. La singularité n'a jamais fait bon ménage avec la recherche du consensus, il est dans sa nature de s'exposer à une appréciation ou à un désir lui-même hasardeux et singulier, dans tous les cas impossible à prévenir ou à programmer.

Les publicitaires l'ont bien compris qui se contentent de mimer avec d'infinies précautions mais d'éliminer à tout prix la véritable singularité. Le message publicitaire (j'en parle ici comme d'un modèle parfait d'exécution de programme vers lequel lorgne tout un pan du cinéma d'aujourd'hui) ne célèbre jamais la singularité du corps ou de l'objet dont il met en scène la fausse épiphanie, car cette singularité renverrait chaque spectateur à sa propre unicité, à l'angoisse de son propre désir, mais elle met en scène au contraire le fait qu'il est immédiatement reconnu comme désirable par les autres, à la limite par tous, nous délivrant ainsi des errements et de la solitude du choix d'objet.

La véritable singularité n'a jamais eu, contrairement aux standards programmés, la vertu de rassembler, de faire communier le plus grand nombre. Ce n'est pas une valeur euphorisante, ce n'est même pas une valeur du tout. Elle est toujours affaire d'affect et de jugement eux-mêmes singuliers. Et c'est peut-être ce qui fait peur au spectateur d'aujourd'hui qui ne va plus au cinéma pour s'y risquer à une expérience un tant soit peu personnelle (pour ne pas dire existentielle) mais pour se couler, au mieux, dans une émotion ou un plaisir standards dont il sait qu'il ne l'affecteront pas en profondeur. Car ce n'est peut-être pas tellement d'incuriosité qu'il s'agit mais d'un véritable refus: si le public d'aujourd'hui se refuse aux films de la singularité, c'est peut-être qu'il *sait* beaucoup plus qu'il ne croit quelle expérience de spectateur l'attend avec ces films-là et que de cette expérience-là il ne veut plus.

Car ce public sait confusément que chaque chose ou chaque corps réellement singulier qui apparaît sur un écran nous renvoie à son unicité, c'est-à-dire à notre solitude et à notre différence irréductible en face de lui, autant dire à l'impossible achèvement du programme et à la mort. Gombrowicz parle quelque part dans son **Journal** de "cette angoisse face aux choses en soi" qui nous plongent dans le désespoir de la solitude — on se retrouve seul face à la chose et la chose est écrasante." Le véritable état des choses est dans leur singularité irréductible et le cinéma est sans doute l'art le mieux placé pour la capter, mais devant elle le spectateur est forcément amené à faire l'expérience d'un état d'abandon et de solitude dont, de plus en plus, il ne veut rien savoir lorsqu'il va au cinéma, et qui est le véritable sujet du film de Wim Wenders qui a justement pour titre L'ÉTAT DES CHOSES.

Considérons que dans la création de tout film il y a une part de programme (l'idée du film, son projet, son scénario, etc...) et une part de réalisation (le moment où le film *se fait* réellement, s'inscrit dans de la matière que le cinéaste travaille, au tournage, au montage, au mixage).

Il y aura toujours un fossé entre ceux qui ne seront jamais que des exécutants (talentueux ou pas, là n'est pas le problème) d'un programme, fût-il le leur, et ceux qui dans n'importe quel système de production et avec n'importe quels moyens technologiques (là encore ce n'est pas le problème) réussissent à imprimer à leur film cette singularité par où ce film leur ressemble, et ne ressemble qu'à eux, serait-ce par sa boiterie.

Car la singularité d'un film, qui est aujourd'hui le noeud de la question de l'auteur au cinéma, c'est souvent une certaine boiterie, à quoi l'on reconnaît le pas inimitable d'un cinéaste (dont lui-même n'est pas forcément tout à fait conscient, incapable qu'il est de marcher autrement) et dont je dirais qu'elle est par essence ce qui ne saurait véritablement se programmer.

On pourrait définir cette boiterie comme ce qui peut venir infléchir, dévoyer, ou carrément faire obstacle (comme accident ou comme échec) à la réalisation en tant que bonne exécution du programme. C'est ce qui fait toute la différence entre la singularité et l'originalité. Un caillou ne saurait être original. L'originalité est affaire de codes et de modes, c'est une valeur qui se démonétise très vite mais c'est une valeur. La singularité n'est pas une valeur: le caillou est unique au monde et il ne vaut rien. La véritable singularité c'est ce reste irréductible qui refuse de passer au travers du tamis

des codes et des modes, qui résiste au programme, un poids mort dans l'avancée du récit. Dans la mesure où elle est toujours affaire de détails et de rencontres hasardeuses, la singularité ne saurait être intégrée à un programme, sauf à être mimée, puisqu'elle en est par définition l'accident et l'échec. L'originalité se démonétise très vite: ce qui était original hier peut devenir banal ou vieillot aujourd'hui. Ce qui est réellement singulier reste singulier (LA NUIT DU CHASSEUR, GERTRUD, LA RÈGLE DU JEU le sont autant aujourd'hui qu'au jour de leur sortie) car la singularité n'est pas recyclable. On ne peut rien faire de la boiterie d'un autre, sinon s'exposer au ridicule et à l'indécence de l'imiter. Aussi bien les oeuvres les plus singulières du cinéma (aujourd'hui celle d'un Godard ou d'un Bresson) sont celles dont il n'y a pas grand-chose à hériter, sinon du respect qu'un cinéaste se doit à lui-même en tant qu'artiste (et qui est loin d'être aujourd'hui la chose du monde la plus partagée), jusques et y compris dans sa boiterie, sa part de bêtise, ses culs-de-sac et ses erreurs.

Le cinéma est ontologiquement un art de la singularité

Et sans doute croyait-elle bien faire la fée qui s'est penchée sur le berceau du cinéma, à sa naissance, en prononçant l'oracle qui devait le distinguer des autres arts du temps: "Tu auras à faire avec la singularité des choses et c'est d'elle toujours que tu devras repartir!" La musique et la littérature travaillaient sur un matériau déjà chiffré, déjà dégagé de la rumeur cacophonique et du grouillement du monde. Le cinéaste seul aurait à construire ses messages et ses jeux de signes à partir de cette singularité irréductible des corps, des choses concrètes. Il serait contraint de les discerner une à une dans le chaos du monde, où aucun corps n'est jamais identique à un autre, où chaque caillou est unique, avec ses instruments de reconnaissance à lui: la caméra et le magnétophone. Un Bresson ou un Godard ne l'ont jamais oublié, mais on pourrait aussi bien citer Pialat ou Wenders.

Pourtant, dans le combat entre le cinéma comme mise en formes et le chaos du monde, on pourrait dire, pour paraphraser Kafka, qu'il est de moins en moins de cinéastes qui secondent le monde. Paradoxalement, ce sont pourtant ceux qui ont aujourd'hui le plus de chances de sauver le cinéma de son devenir "exécution-de-programmes-standards" et *de se sauver en tant qu'auteurs.*

Si ce n'est pas le cinéaste qui seconde le monde, il n'y aura personne d'autre pour le faire dans un processus — la fabrication du film — où rien ne fait plus peur que ce qui pourrait échapper au programme ou lui faire obstacle: le bruit, l'accident, le caillou qui insiste pour se faire remarquer. Toutes les forces qui entrent en jeu dans les différentes étapes de la genèse d'un film tendent à en éjecter le caillou et à réduire toujours plus la part de singularité et d'accidentel qui pourrait rester dans le film. Chaque professionnel qui intervient dans cette fabrication a sa réputation à défendre et il n'est pas question pour lui de laisser le moindre grain de sable ou le moindre bruit ternir sa valeur marchande. Toutes les normes techniques, plus ou moins implicites, vont toujours dans le même sens de l'exécution la plus lisse possible d'un programme idéalement homogène où la singularité, comme aspérité, n'a pas sa place. Et cette lutte ne date pas d'aujourd'hui: Rossellini n'a jamais cessé, pendant toute sa carrière, de vilipender cette "maniaquerie" des professionnels du cinéma qui ne laisse aucune chance à l'accident, "aux petites choses qu'on a sous la main." Alors que pour lui il s'agissait au contraire "d'en profiter, d'être un bon voleur, de profiter de tout accident. Chaque faute de diction, disait-il, devient utile."

Le montage, tout particulièrement, travaille massivement — je dirais presque par nature — à réduire ce qu'il reste malgré tout de singularité, d'accidents, de choses qui ont réussi à se faire remarquer dans les plans tels qu'on peut les voir à la projection des rushes, dans l'état brut où ils sortent de la caméra, où ils sont encore un peu caillou. Le montage a toujours tendance à tailler le caillou, à le polir, pour qu'il puisse prendre sagement sa place à côté des autres, devenu enfin semblable aux autres dans une série que le mixage et l'étalonnage s'efforceront de rendre toujours plus homogène.

Le tournage est donc le seul moment, dans ce processus de fabrication, où quelque chose de singulier ait l'occasion de pouvoir s'inscrire dans le film avec quelque chance d'y rester en bout de chaîne. S'il faut donc insister sur le filmage, c'est qu'il n'est pas d'autre étape de son travail où le cinéaste soit en état de pouvoir seconder le monde au lieu d'être l'exécutant de son propre programme de film.

Reste qu'il y a beaucoup de tournages où l'on est sûr, au premier coup d'oeil, que le caillou n'a aucune chance. Ça se juge au premier coup d'oeil. Dans un entretien à la radio, Jean-François Stévenin parlait, à propos de PASSION, de ces "tournages de déménageurs", dont Godard a horreur, où la préparation de chaque plan ressemble plus à un déménagement ravageur qu'à la mise en place des conditions d'une captation véritable. Et les déménageurs ont horreur des cailloux qui ne sont pas inscrits dans le devis. Stévenin parlait de cette fameuse troisième prise, dans les tournages en extérieurs réels, qu'il a baptisée la prise d'après la fin du monde: à force de s'agiter, de crier et de déménager, la rue la plus passante devient aussi vide et artificielle, à la

troisième prise, qu'un décor de studio. Si Rohmer limite son équipe de tournage à 5 personnes, je suppose que c'est qu'il partage avec Godard, Rivette et quelques autres la même horreur du cinéma des déménageurs.

L'avènement d'un peu de singularité dans un film est presque toujours le fait d'un renoncement volontaire à une part de maîtrise: elle est réservée à ceux qui possèdent sur leur film la véritable maîtrise, celle qui leur donne aussi le droit de ne pas tout devoir maîtriser. C'est-à-dire le plus souvent aux plus pauvres ou aux plus résistants: au plus est lourde la responsabilité économique qui pèse sur la fabrication d'un film, au plus est grande la pression sur le cinéaste pour qu'il se transforme en simple exécutant de son programme et qu'il renonce à cette perte consentie de maîtrise qui laisse parfois sa chance au caillou.

Les véritables auteurs d'aujourd'hui sont rarement les cinéastes qui gèrent jalousement leur maîtrise, qui essaient de perpétuer les signes de leur autorité d'un film à l'autre, ou d'exécuter frileusement leurs propres programmes. Ce serait plutôt ceux qui préfèrent remettre en jeu leur titre d'auteur à chaque nouveau film en risquant leur maîtrise dans la confrontation de leur programme avec la singularité des choses, ceux qui reprennent à chaque film leur combat à bras le corps avec le monde et avec le cinéma, en prenant le parti de la singularité contre la tentation de plus en plus grande d'un cinéma où les choses, les acteurs et les émotions sont déjà devenus à eux-mêmes leurs propres fantômes ou leurs doubles publicitaires. Et c'est plus dans les traces de ce combat où ils ont pris le parti de seconder le monde que dans l'originalité ou la maîtrise de leur programme qu'un Godard, un Pialat, un Eustache, un Bresson, un Rohmer, se révèlent dans leurs qualités singulières de cinéastes, à la façon du tennisman qui sait bien que c'est dans la rencontre effective d'un partenaire singulier qu'il fera la preuve et l'épreuve (aussi bien aux autres qu'à lui-même) de ses qualités et de ses défauts, et pas en renvoyant les balles programmées par une machine à lancer ni dans un match truqué.

Pour Godard, sans doute l'auteur français le plus exemplaire quant à cette remise en jeu permanente, la réalisation de chaque nouveau film est vécue comme une catastrophe, au sens étymologique de "bouleversement" (du programme, de l'idée du film idéal), catastrophe dont il essaie de sauver quelques restes — mais quels restes! — en atterrissant sans trop de casse dans une planète cinéma où tant d'autres cinéastes se contentent de conduire leurs films dans les rails qu'on leur a tracés ou qu'ils croient être tracés.

Mais revenons pour terminer à la question qui se pose crucialement aujourd'hui au public dans ses rapports avec cette singularité qui nous semble le propre des véritables auteurs de cinéma, mais qui est visiblement à contre-courant du *devenir-programme* de la plupart des productions des images et des sons d'aujourd'hui. Il est vrai qu'il est dans la vocation normale des programmes (et des programmateurs de cinéma) de tendre vers toujours plus d'universalité, et que le propre de toute singularité est d'opposer de la résistance à cette visée d'universalité, de parcelliser ce public que l'industrie du cinéma voudrait unanime. Mais ce cinéma de la singularité avait réussi à se constituer un public partiel, il est vrai, cultivé, curieux, mais qui suffisait à en faire un cinéma viable et une alternative importante, peut-être historiquement la seule, au cinéma à visée universelle des Américains. C'est ce minimum de public qui est en train de lui faire défaut, au point que ce cinéma d'auteur, au sens où on l'entend ici, risque d'être condamné à court terme à devenir un cinéma de laboratoire qui se fera loué du public, ce qui n'est jamais bon pour le cinéma, même s'il arrive à se faire.

Lorsque Wenders parle de "ces choses qui ont le droit de se faire remarquer" il n'est pas très loin du Jean Renoir qui déclarait: "Je crois que c'est la règle numéro un en art, quel que soit l'art. C'est de permettre aux éléments de l'entourage de vous conquérir et puis après ça on arrive peut-être à les conquérir mais il faut d'abord qu'ils vous conquièrent. Il faut d'abord être passif avant d'être actif." S'il y a un cinéaste qui a toujours pris le parti de la singularité contre le programme, contre le "bleu" d'architecte qu'il haïssait tant, c'est bien Jean Renoir, qui n'a jamais résisté à enrayer son propre programme de film par amour d'un détail ou d'un corps singulier. Mais même chez Renoir, les films qui ont eu un certain succès public au moment de leur sortie sont ses films les plus "programmés".

Le spectateur de cinéma est de plus en plus enclin à aimer le programme et la parodie publicitaire des choses en lieu et place du filmage des choses elles-mêmes, dans leur singularité concrète. Les chances du caillou se réduisent de jour en jour. Mais rien n'est plus têtu ni patient qu'un caillou.

Désirs de théories

par Denis Bellemare

Cette première communication se situe dans le cadre du premier grand colloque d'une association québécoise spécialisée en études cinématographiques. Elle veut établir les validités des pratiques théoriques.

Elle ne se veut pas une articulation d'un point théorique particulier, précis. Elle désire plutôt envisager les attitudes à démontrer, les postures à prendre, les positions analytiques à définir afin d'activer les études et les recherches en cinéma.

La théorie occulte le film

La théorie occulte le film: cette phrase a presque pris un statut légendaire. L'on pourrait aussi bien rétorquer que son manque l'annule.

Nous préférons plutôt ce questionnement: quelle(s) part(s) de la théorie peut(-vent) éclairer ou occulter quelle(s) partie(s) du film, du cinéma?

Theoria: en grec, action d'observer, de contempler. Theorein: observer, regarder contempler. Les théores étaient ceux qui allaient consulter les oracles. Dans le dispositif cinématographique n'est-il pas un lieu critique déjà investi consciemment ou non dans une dynamique théorique d'un schéma de communication où le récepteur *peut* devenir lui aussi un producteur de sens plutôt que d'être passivement produit comme spectateur.

Est souvent théoricien l'autre qui parle en nous, pour nous, jamais soi.

Se pose peut-être alors la question du discours de l'autre, de l'espace qu'il produit, du sens qu'il prend... et qu'on lui refuse, en niant le fait-théorie, l'effet-théorie.

Premier mythe à balayer, l'exhaustivité et l'absence de point de vue de l'analyse. L'hétérogénéité des codes étant le *pendant structural* de la *singularité ontologique* dont parlait M. Bergala. La pluricodicité du langage cinématographique, ses spécificités multiples, ses divers régimes d'énonciation font enfin obstacle à un discours idéaliste, transparent, absolutiste, voire totalisant sur le 7e art, même magnifiant sur l'audiovisuel. Et poir souligner la largeur de vue exigée, pensons à ces deux citations fort connues: "C'est un film juste oui c'est juste un film" (à laquelle j'ajouterais, justement, c'est un film), et "le cinéma oui, mais plus que le cinéma". Et pris au mot le mot, ces deux énoncés pourtant riches au départ peuvent nous conduire en deux pôles extrêmes de l'analyse, la fétichisation ou l'occultation du travail du signifiant.

La pertinence d'une analyse la pousse à bien démarquer son intervention dans un système textuel singulier (le film) et dans l'ensemble d'un champ signifiant (le cinéma). Il faut alors en saisir toute l'ampleur comme *fait de langage*, les systèmes d'articulation le composant: perception, nomination iconique, symbolique, la narration et puis enfin ses matières et formes d'expression spécifiquement cinématographiques.

Sans privilégier outre mesure une grille théorique, l'on peut percevoir la fragilité de certaines analyses qui ne mettent pas en circulation, ne tiennent pas compte ou tout simplement ignorent le travail des différents codes.

Denis Bellemare est professeur de cinéma à l'*Université du Québec à Chicoutimi* et à l'*Université Laval*

Un article de Jean-Paul Simon dans **Ça Cinéma** n° 18 nous éclaire sur les différents niveaux d'analyse, nous en précise les pertinences et les domaines. Cette série délimite le corpus étudié en élaborant les distinctions entre fait filmique (le film comme occurence matérielle) et le fait cinématographique (le cinéma comme institution).

Les études du filmique-cinématographique couvrent l'ensemble des éléments qui dans le film caractérisent le cinéma. Ici se distinguent codes spécifiques, non-spécifiques, s'y exprime une sémiotique filmique. L'histoire des formes, styles et régimes d'énonciation s'y greffent et y chevauchent analyse textuelle, théories du cinéma, une psychanalyse du signifiant institué.

Film et cinéma ne se rencontrent pas toujours dans la même sphère de signification. Autrement dit le film ne fait pas toujours son cinéma et il n'en est pas pour le moins signifiant.

Ainsi représentation, discours, idéologie, narratologie, iconologie ne peuvent être réduits à des éléments extérieurs nous éclairant sur le film puisqu'ils l'articulent, le structurent. Ces codes non-spécifiques n'étant pas du langage cinématographique, appartiennent, expriment le fait filmique.

Est filmique alors tout ce qui le constitue et n'en est pas moins cinématographique parce que ses degrés de spécificité sont moindres.

Toutes les études sur l'infrastructure cinématographique sous ses divers aspects (production, diffusion, exploitation), les écrits sur les auteurs, les mouvements cinématographiques, l'ensemble des sociologies du cinéma se regroupent sous le cinématographique-non-filmique.

Ce vaste ensemble touche autant des points névralgiques comme constitution de sens du cinéma que ses épiphénomènes. Toutefois certains écrits centrifugeurs du fait filmique bloquent le travail du signifiant en le réduisant à un *décalque* de l'expression socio-économique, idéologique. Cette transparence mimétise le sens, risque de le simuler plutôt que de le stimuler et fait écran à l'écran lui-même comme éventuel producteur.

Il n'est pas inhérent au cinématographique-non-filmique d'être transparent, quasi métaphysique, toutefois les territoires qu'il enjambe multiplient les difficultés d'analyse et peuvent nous éloigner de notre objet filmique.

Les différents écrits québécois sur le cinéma se sont souvent logés à cette enseigne. Défenseurs ou damnateurs du cinéma québécois le sont pour des raisons extra-cinématographiques, quelquefois les mêmes. N'alimentant pas un nouveau discours théorique, cette attitude a tendance à homogénéiser le cinéma québécois. Et pour ainsi dire, les films nous filent sous les... yeux.

Pratique/théorie comme direct/fiction

Il est fascinant de constater l'existence d'une histoire parallèle de nos discours théoriques sur le cinéma et notre pratique cinématographique.



Gérard Depardieu et Marguerite Duras dans LE CAMION: **"pratique comme direct et théorie comme fiction"**

Nous avons souligné plus haut l'axe analytique du cinématographique-non-filmique privilégié. Nos écrits penchent du côté institutionnel (un cinéma national et son expression à l'intérieur de différents organismes) du contenu (les diverses thématiques) de la sociologie du cinéma (le cinéma et les ouvriers, et les femmes et les gais).

Cette constatation ne réfute absolument pas la qualité de certains de ces écrits. Nous voulons vous rappeler notre questionnement de départ: quelle(s) part(s) de la théorie peut(vent) éclairer ou occulter quelle(s) part(s) du film, du cinéma?

L'évidence des forces en place ne doit pas nous cacher des points aveugles. Autant la présence que l'absence de certains éléments analytiques donnent du relief au gaufrier théorique construit et à construire.

Écrits et cinéma ont pratiqué une politique semblable de la transcription, de la reproduction, du recensement. Ils ont savamment balayé toute la carte de nos réalités sociales. S'y jumellent et s'y entrecroisent en une identification spéculaire sidérante les mêmes formes d'écriture d'un répertoire sonore et iconique à monter et montrer, d'un dictionnaire et d'une histoire du cinéma à établir.

Cette obsession archiviste n'a d'égal que cette présence physique irréfutable à ne plus jamais nier d'un cinéma scellant à tout jamais le stade du miroir comme formation d'un Je collectif.

Toutefois cette inscription dans le direct de la prise de vue, dans le vif de l'écriture a annulé cet écran entre nous et le cinéma, a travesti le réel filmique en réel social, a quasi institutionnalisé une motivation socio-diégétique qui a symboliquement bloqué toute autre intervention.

Ce qui est embarrassant pour certains, nous semble tout à fait fascinant. Cette forclusion analytique par un rejet primordial du signifiant cinématographique obstruant inconsciemment la voie à une théorie structurale, formelle peut nous conduire à de nouvelles recherches. Elle nous indique, nous conseille grâce à ce désaveu, cette dénégation, de délaisser cette frontalité critique du reflet ou non et nous incite plutôt à en étudier les résistances. Qui résistent à quoi?

Je disais donc: *pratique comme direct* et *théorie comme fiction* pour formuler l'hypothèse que nous vivons profondément cette dichotomie. L'expérience pratique et cinématographique nous le démontre. Nous osons même croire que la levée de l'autocensure théorique pourrait fort bien correspondre à une montée de la fiction et vice-versa.

N'est-il pas enfin temps de lever la barre des éternelles dualités structurales, de les faire circuler dialectiquement, car si à la fois elles s'opposent, elles répondent l'une de l'autre.

Il en est ainsi de la nature / de la culture, de l'intérieur / de l'extérieur, du masculin / du féminin, du Même / de l'Autre, du documentaire / de la fiction, de la pratique et de la théorie.

"La théorie analytique étant faite en partie d'une étoffe imaginaire, elle peut contribuer à l'élaboration de la fiction".[1]

La résistance

Le côté un peu *traître* de la théorie fait nous en méfier. Ce trop comme pas assez nous balance de la rigidité la plus sur-moïque au laxisme le plus facile. Ce que l'on gagnerait dans un sens, on le perdrait dans l'autre. On en redoute le dogme dont la fonction serait d'être vraie. Nous attendons de la théorie qu'elle soit applicable, mais à sa moindre faillibilité, nous la laissons tomber. Tout est prétexte pour retomber dans l'impressionnisme le plus marécageux.

L'on cherche alors à préserver son sens des réalités. L'on veut travailler dans les codes admis, et au moindre *décentrement* théorique, semble poindre la menace.

La théorie, la fiction risqueraient de nous révéler ce qu'on ne veut pas savoir.

"Le problème de la vérité de l'interprétation n'est pas posé. On constate simplement qu'elle a un sens qui n'apparaissait pas dans le texte manifeste".[1]

"Ce qu'on cherche, ce n'est pas comme Descartes, le vrai, mais le sens (j'ajouterais du sens[2]). Or il s'agit de quelque chose de plus: par le sens nous avons accès au désir et nous découvrirons comment le désir est le maître et le metteur en scène et du sens et du non-sens, i.e. du sens et du refoulement".[1]

Ainsi notre résistance correspond bien à une fonction défensive d'où l'importance des manifestes dans les écrits d'ici.

La résistance nous enfonce dans plus de résistance encore. Il en résulte une période de relative stagnation. Mais en apparence, car de l'intérieur ça travaille. S'exprime une sorte de force compulsive de rapétition caractarisae par l'attraction qu'e-

xercent les prototypes inconscients. Car cette motivation socio-diégétique dont je parlais plus haut et que j'appelle *le corps ordinaire* du cinéma québécois opposé au *corps bloqué* des années 44-53 et au *corps fictif* en devenir dépasse les simples mesures socio-économiques.

Il faut dépasser la surface textuelle du film pour entrevoir l'imaginaire induit dans notre réel filmique (... qui n'est pas aussi réaliste que l'on croit).

Ce qui importe donc au théoricien, c'est non seulement ce qui se renferme dans la tête des réalisateurs mais aussi ce qui survient entre lui, l'analyste spectateur, et le film.

Maud Mannoni parle "d'un aménagement de l'espace qui autorise le passage de la parole d'un lieu à un autre" dans la théorie comme fiction.

Et je complète:

En arriver à créer ce lieu de production où deux langages (la théorie, le film) se croisent, s'entrecroisent, se mêlent avec mais aussi au-dessus d'un principe des réalités.

Que l'imaginaire et le réel répondent l'un de l'autre pour un accomplissement, une sortie symbolique de laquelle d'autres lieux seront possibles par-delà ces sempiternels prototypes d'une compulsion de répétition plus qu'historique à la mesure de notre résistance mémorielle.

La théorie pourrait être alors une transgression d'une pratique bloquée.

1/ Octave Mannoni, **Ça n'empêche pas d'exister**, Paris, Éd. du Seuil, 1983.
2/ Parenthèse de Denis Bellemare.

L'expérience de la revue «Champ Libre»

par Réal La Rochelle

En préparant cette intervention sur l'histoire de **Champ Libre**, j'ai re-découvert que, en 1972, je m'étais fait critiqué d'avoir des positions "tiers-mondistes" plutôt que marxistes-léninistes; que j'avais parlé (avec Gilbert Maggi) de la situation politique du cinéma québécois, et du cinéma québécois tout court, en me contentant "de pleurer sur mon sort et sur celui du monde et de "rêver" à la société idéale, utopique à laquelle j'aspirais"! Qui plus est, mon texte *s'avouait* d'emblée sur des positions tiers-mondistes.

Cette critique venait de **Champ Libre** (n°3, p. 17) même, à peine un an après que le directeur de **Cinéma-Québec**, de son côté, m'étiquetait plutôt, comme d'autres, de "marxiste sorti de **Séquences**"!

Cette anecdote montre que, vu sous un certain angle, le marxisme (théorique et pratique) de **Champ Libre** a toujours paru net, entier, monolithique. Cependant, à y regarder de plus près et avec le recul, on peut noter que l'expérience de **Champ Libre** a subi en deux ans des transformations importantes, des remue-ménages en profondeur.

Aujourd'hui, le mouvement marxiste-léniniste est enterré. Et plus encore, puisque récemment dans **Spirale** (octobre 1983), Gordon Lefebvre note au Québec à la fois "le décrochage du péquisme triomphant et du marxisme-léninisme orphelin de Mao: la vision est la même, ou le produit du même éloignement. Elle est crépusculaire et conduit à la liquidation."

Y aurait-il un rapport entre l'essoufflement du politique et du cinéma au Québec? Tel n'était pas toutefois le cas au début des années 70, et **Champ Libre** apparaît au moment où le cinéma québécois politique connaît sa période la plus productive. C'est sous cet éclairage qu'il peut être intéressant de décrire brièvement l'expérience théorique et critique de **Champ Libre**, de même que sa place dans la pratique cinématographique au Québec.

Je ne donne qu'une esquisse, bien sûr, puisqu'il faudra un jour, de tout ce mouvement politique/culturel qui s'étend sur plus de 10 ans — et dans lequel **Champ Libre** s'inscrit — faire une étude plus systématique.

Champ Libre voulut d'abord s'appeler **Cinéma Québec** et "remplir le vide laissé par la fin d'**Objectif** en 1967" (n°1, p. 7). Deux premiers numéros parurent en juillet et décembre 71 chez *Hurtubise/HMH*, dans la collection "Les Cahiers du Québec". En novembre 72 un 3e numéro, puis un 4e, le dernier, au printemps 73. Ces deux dernières livraisons furent publiées par et avec le C.I.P. (Comité d'Information Politique; fondé en 1969, devint plus tard le Cinéma d'information politique).

Malgré qu'on lui ait souvent reproché d'être inaccessible aux ouvriers et aux prolétaires, **Champ Libre** n'a jamais caché sa composition de "petits bourgeois progressistes", ni sa destination aux intellectuels petits bourgeois Qcinéastes, cinéphiles, étudiants, animateurs, professeurs), surtout les progressistes et les militants qui tentaient de se lier aux travailleurs, de rejoindre par la lutte idéologique certaines couches de travailleurs (n°3, pp. 6, 8).

Critique de cinéma, membre de la rédaction de **Format Cinéma**, professeur au *Collège Montmorency*, Réal La Rochelle prépare à l'*Université de Grenoble* un doctorat sur une industrie culturelle, celle du disque

Rappelons les objectifs de base de **Champ Libre** à ses débuts:

1/ prendre la mesure d'un certain nombre de films, faire connaître ces films essentiels souvent occultés par la distribution;

2/ faire participer la critique québécoise aux efforts récents pour constituer une théorie et une pédagogie du cinéma, et en particulier pour mettre en lumière le caractère idéologique des films et leur rôle politique;

3/ analyser, éventuellement dénoncer tous les rouages de l'organisation du cinéma, "instrument et miroir par excellence de la domination économique et culturelle"; par voie de conséquence, "rapprocher notre combat de celui des jeunes cinémas révolutionnaires avec lesquels notre situation au Québec nous met en contact d'une façon privilégiée" (n°1, pp. 7, 9).

Ainsi, une des caractéristiques fondamentales de **Champ Libre** fut-elle de rechercher constamment une articulation entre théorie cinématographique et pratique (critique, pédagogique, de diffusion et d'animation de films, de production). Il en est résulté, pour l'essentiel, la recherche effrénée et tendue de deux éléments-clé:

a/ la nécessité d'*une ligne politique et idéologique globale de commandement* (orientation et direction);

b/ la prise en charge du cinéma, du film comme *outil* de conscientisation, de son rôle idéologique *instrumental.*

Ces deux axes, au point de départ enrichissants et constructifs, deviendront rapidement les facteurs de base de la réduction du rôle de **Champ Libre**, éventuellement de sa liquidation.

Faut-il voir dans cette évolution négative celle du marxisme-léninisme lui-même? Faisons un peu de zoom-in.

Les **Champ Libre** 1 et 2 empruntent principalement au marxisme, aux théories de Brecht sur le cinéma surtout, mais aussi à la sémiologie et aux théories de la communication.

Le numéro 2 précise déjà qu'il faut "une démarche globale (théorique, politique, idéologique)", que "nous assistons de plus en plus au Québec à une cristallisation conflictuelle des positions domination-libération, bourgeoisie-travailleurs, capitalisme-socialisme". Finalement, "participer à une transformation implique une connaissance exacte des normes au nom desquelles la majorité va effectuer cette transformation" (n°2, pp. 8, 9).

C'est en fait le no 3 qui marque la rupture plus radicale. Un bilan critique serré de l'année 71 rejette les "préoccupations politiques floues" antérieures, "l'éclectisme théorique de la revue" pour s'aligner sur des "positions théoriques justes, véritablement marxistes", la direction révolutionnaire de la classe ouvrière par un parti marxiste-léniniste et le travail pour ériger un tel parti. À partir de ces bases sont rejetés tour à tour les points de vue subjectivistes, le tiers-mondisme sans distinction de classe, l'idéologie nationaliste et toutes "les séquelles déguisées d'un arrière-fond non-critiqué d'anti-colonialisme culturel" (pp. 11-15).

Un des termes de ce raisonnement, on s'en doute, c'est le rôle assigné au film, au cinéma québécois. "Un film n'exprime jamais *directement* une réalité donnée... mais un point de vue *de classe* sur cette réalité. Quel point de vue (de classe) de la réalité le cinéma dit "québécois" exprime-t-il? Voilà la question *politique* à poser au cinéma "québécois" (la question de Lénine à Tolstoï). Quel film québécois jusqu'ici a exprimé le point de vue de la classe ouvrière? Assurément la liste n'est pas longue."

Nous trouvons là, je crois, le fondement théorique de la réduction du cinéma à un rôle instrumental, outil au service d'une ligne politique, ainsi que du nouveau rôle que s'assigne le collectif **Champ Libre/CIP**, "d'agir maintenant *prioritairement* au niveau des groupes de travailleurs et militants... et *secondairement* au niveau des intellectuels progressistes et étudiants" (p. 22).

Pas étonnant alors que le no 4 de **Champ Libre**, "on l'ait voulu *délibérément utilitaire*". "La critique... vise en définitive à servir d'instrument d'analyse au service, d'une part, de pratiques de diffusion de films militants, d'autre part, de productions filmiques qui servent aux luttes des travailleurs parce qu'elles reflètent leur point de vue sur ces luttes. Une critique qui n'est pas relayée par des pratiques concrètes de lutte est toujours idéaliste et politiquement erronée" (p. 17).

De plus, le no 4, qui se partage en catalogue de films pouvant servir à la conscientisation politique et en instrument de formation théorique marxiste-léniniste, est-il ainsi obligé d'aboutir à la constatation d'un *vide*, "celui de l'inexistence de films servant ouvertement les intérêts de la classe ouvrière et des couches sociales exploitées" (p. 21). Devant une telle analyse, il sera logique que le travail d'une revue de cinéma devienne caduc et que les membres se ré-alignent pour le travail militant politique et la production/diffusion de films de propagande.

Cette analyse (ou ce reproche) aux films de n'être pas sur des positions révolutionnaires marxistes-léninistes a conduit à deux conséquences de taille:

1/ l'écrasement radical et sectaire du cinéma québécois politique et progressiste;
2/ le rejet ou la mise de côté de plusieurs tendances ou thèmes dans les cinémas québécois et étrangers progressistes.

Déjà dans le premier numéro, c'est LE MÉPRIS N'AURA QU'UN TEMPS qui subira l'autopsie. "La démarche du film, y est-il expliqué, a négligé de rendre visible la lutte de classes, pourtant inscrite dans certains propos de travailleurs, et a placé au premier plan des préoccupations humanistes qui l'ont masquée... La valeur du MÉPRIS..., en définitive, dépend de son utilisation... (Le film) doit être montré, son importance historique l'exige, mais il faut le prolonger par un débat... C'est donc bien en termes d'utilité qu'il faut le voir." (p. 74) Ce point de vue se continue dans le no 2: "... pour être utile à la classe laborieuse, il ne suffit pas..." (p. 86); et jusqu'au no 4, dans la fiche du film. Ce dernier numéro d'ailleurs fait le même sort aux GARS DE LAPALME, ainsi qu'à FAUT ALLER PARMI LE MONDE POUR LE SAVOIR, dont on jauge mal qu'il est un des rares films québécois à l'époque à parler de la Crise d'octobre (24 HEURES OU PLUS de Groulx étant censuré).

D'autre part, en lançant une de ses productions, le film ON A RAISON DE SE RÉVOLTER, le **CIP/Champ Libre** fera les remarques suivantes:

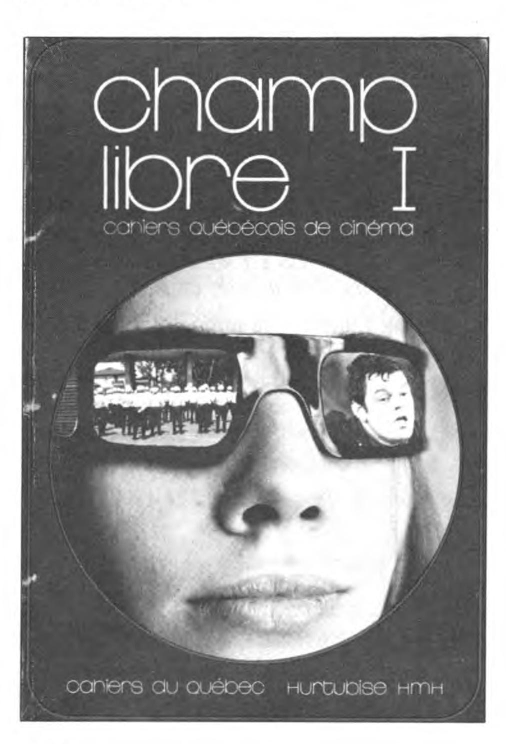
"Il nous semblait important de produire un film sur les luttes ouvrières au Québec susceptible de faire avancer la conscience politique des travailleurs. Les seuls films "politiques" produits jusqu'ici par nos cinéastes québécois défendent soit des idées syndicalistes ("Les gars de Lapalme"), soit des idées péquistes ("La richesse des autres"), humanistes ("Le mépris n'aura qu'un temps") ou fatalistes ("On est au coton"). Nous voulions donc faire un film qui serve d'outil de propagande..." (*Mobilisation*, février 1974).

Enfin, on remarque mieux aujourd'hui l'absence de souci dans **Champ Libre** de courants dans le cinéma comme le féminisme, les droits nationaux, les droits autochtones, les rapports entre le subjectif et le politique... Tout au plus, dans le no 4, p. 22, est-il fait mention de thèmes à venir sur les luttes en logement/habitation, les luttes des Noirs, des Indiens, la lutte de libération des femmes, *"dans la mesure où ces luttes doivent être liées à la lutte de la classe ouvrière"* (souligné par CL).

Malgré ces défauts et limitations, que peut-on retirer de l'expérience de **Champ Libre**?

1/ Un souci de lier l'analyse de tous les aspects du phénomène cinéma/films à d'autres activitées que la seule pratique de la critique. Par exemple: production, distribution, diffusion/animation, débats.

2/ Essayer d'équilibrer l'ensemble de ces activités entre le cinéma québécois progressiste et d'autres cinémas étrangers semblables.



3/ Au niveau plus strictement de l'analyse:
a. de tendre à saisir le cinéma et l'audiovisuel par le biais du démontage, comme disait Brecht, de tous les aspects des processus de production;
b. de chercher constamment à mettre en lumière les contenus idéologiques/politiques des films.

C'est dans son premier numéro que **Champ Libre** a le mieux réussi ce programme, dans la mesure où les objectifs et les moyens d'analyse étaient à la fois *progressistes et pluralistes*, et où le champ de recherche était bien centré sur les divers phénomènes de la composante culturelle "cinéma".

Ce sont ces caractéristiques qui se sont rétrécies à partir du numéro 2, au détriment d'une ligne politique plus univoque et de la recherche de films devant servir d'instruments idéologiques de cette ligne politique. On réduisait ainsi la richesse des phénomènes du cinéma, tout en ne gardant de quelques films que leur fonction politique utilitaire.

Ainsi, **Champ Libre** a progressivement et radicalement cessé d'analyser les grandes mutations des années 70 dans le cinéma. Par exemple: les effets des achats, aux USA, des "majors" par des conglomérats ayant d'autres intérêts que les seules industries culturelles; de même, toujours aux USA, l'émergence de cinéastes indépendants et le nouveau cinéma américain. En Europe, la montée du nouveau cinéma allemand et la consolidation de la gauche communiste italienne dans le cinéma progressiste. Au Québec, **Champ Libre** a raté d'analyser et de suivre la rupture, dans le cinéma, avec l'homogénéité progressiste-nationale des années 60, et l'émergence du contrôle d'État (fédéral/provincial) sur le cinéma commercial, ce qui laissait une marge réduite au cinéma progressiste de diverses allégeances. Dans le même ordre d'idée, la montée de la vidéo légère a été ignorée, comme alternative audiovisuelle, ainsi que l'émergence des diverses coopératives de production dans les principales régions du Canada. Sans compter que **Champ Libre**, par ailleurs si dévoué aux intérêts des travailleurs/travailleuses, n'ait pas songé à créer des liens avec le syndicalisme du cinéma et de la vidéo.

La "ligne politique" de **Champ Libre**, au lieu d'éclairer ces phénomènes, les écartait au contraire au profit d'une activité cinématographique plus strictement propagandiste et utilitaire, et s'éloignait ainsi du rôle que la revue s'était fixé au point de départ, qui avait été bien reçu et jugé utile autant ici qu'à l'étranger.

Aujourd'hui que les débats et l'analyse sont ténus et presque inexistants dans le cinéma et autour de lui, on mesure mieux peut-être le rôle et le poids qu'a pu avoir **Champ Libre** dans le bouillonnement des idées, des actions, des films des débuts des années 70.

Bien sûr, on peut se rassurer que **Champ Libre** se soit éteint, et aussi **Stratégie**, et après ces revues plus tard le mouvement marxiste avec son dogmatisme, son sectarisme... Mais **Cinéma Québec** aussi s'est arrêté. Devant ce rappel, je pense encore à l'expression de Gordon Lefebvre de *collapsus général*, dans le même numéro cité de **Spirale** (octobre 1983).

Il est dommage, en tout cas, qu'à cause des limites de **Champ Libre** puis de son extinction, certains faits du cinéma au Québec à ce moment-là et après n'aient pas reçu toute l'attention méritée. Je pense aux films de Maurice Bulbulian, au film de Groulx 24 HEURES OU PLUS et à son interdiction, aux films féministes de Société Nouvelle, plus tard aux expériences diverses de *Carrefour International*, du *G.I.V.* et du *Vidéographe*, des films de Lamothe sur les Montagnais, du C.A.C. et des Rencontres Internationales, d'UNE SEMAINE DANS LA VIE DE CAMARADES puis de À VOS RISQUES ET PÉRILS, des activités de *Vidéo-Femmes*, de *Cinéma Libre*, des *Films du Crépuscule*, etc.

Champ Libre fut un moment, une forme et une des idéologies de cet ensemble progressiste des années 70, dont il sera utile un jour de faire la synthèse.

Blues clair Salut, l'anar

par Patrick Straram le bison ravi

ici Patrick Straram le Bison ravi

blues clair

salut, l'anar

... la fièvre monte à l'aurore, liberté en ce jardin ange journal...

Tout ce que je parle toujours s'intitule **blues clair**, et comporte toujours images et / ou musiques.

Ici une musique que me découvre Denis Bellemare, qui me prête une bande, merci, pour tout, Denis Bellemare: Javier Krahe, un chanteur madrilène d'aujourd'hui, un anarchiste, Javier Krahe...

au tableau derrière l'orateur:

pour un sens critique, jalons, balises
une quintessence, pour moi, du Texte filmique:
Buster Keaton, Murnau, Godard, Straub/Huillet, Duras, Akerman
cinéastes dont le Texte m'est le plus proche ou dont je me sens le plus proche:
Grémillon, Visconti, Mankiewicz (Joseph Leo), Marker, Angelopoulos, Syberberg
une plus haute pointe d'argent du Texte filmique pour moi (le métal, pas le capital, si nécessaire et si nédaee à la production de films):
Lang, Dreyer, Mizoguchi, Hawks, Buñuel, Welles
autres cinéastes au Texte fondamental dans lequel je m'investis le plus pleinement:
Cukor, Ophuls, Tati, Rivette, Groulx, Allio
suivent vingt-deux autres noms pour moi essentiels, de Cocteau et Bresson puis Antonioni et Ray (Nicholas) à Norman McLaren et Victor Erice, "et"...

Inutile de questionner mon sens critique si il n'y a pas présence (sans cesse lire et lire, voir et entendre et voir et entendre), présence de Friedrich Wilhelm Nietzsche... Et Montaigne... Et Sartre et Duras... Et **"Ce que voient les oiseaux"** dans **"L'ère du soupçon"** et **"Esthétique"** et **"Mon petit"** et **"Eh bien quoi, c'est un dingue..."** dans **"L'usage de la parole"** par Nathalie Sarraute... Et Robert Musil et Malcolm Lowry et Roger Vailland et Roland Barthes... **"Ici "et" ailleurs"** parle Jean-Luc Godard... Inutile de questionner mon sens critique sans présence de ces présences et...

Ces lignes ne sont que quelques-unes d'un ensemble bien plus multiple (des semaines de travail).

Peut-être retour sur la guerre en Espagne de 1936 à 39 où je sens prendre racine mon devenir, commencé peut-être avec l'affaire Dreyfus en France fin du 19e siècle et début du 20e... M'entendre mot à mot. Et dans tous les pluriels que chaque mot sous-entend.

Saluer Luis Buñuel (22 février 1900-29 juillet 1983, trente-trois films), en me parlant.

Il ne s'agit pas de dire quel film est bon et quel mauvais. Mais de dire le plus in-

Animateur du *Centre d'art de l'Élysée* de 1959 à 1962, homme de radio et d'écriture, Patrick Straram participe comme critique de cinéma à de nombreuses revues et a publié plusieurs ouvrages

tensément possible pourquoi et comment tel film me fait jouir, et tel pas. Tel être / ici, aujourd'hui, je.

(Sur un mur, chez moi, une photo de Buñuel entre celles de Pedro Rubio Dumont à l'Asociacion Española, d'un Goya, de Maria Casarès, d'un portrait de Cervantes...)

À 50 ans le 12 janvier prochain: **cherche emploi.**

Dire comme circule en moi que sa philosophie fasse découvrir à Sartre l'anarchie en son être et qu'il entrevoie dès 1939 que l'envie de mettre son doigt dans un trou du cul chez l'enfant est ontologique d'abord, sexuelle, ce qu'elle devient ensuite évidemment, après seulement. Dire comme circule en moi que Barthes, en sens inverse mais identique, après essais critiques aspire à plaisir du texte. Voici pour moi l'essentiel. Que je sens la plupart refouler.

Pour moi, une exigence, préalable à goût de vivre et goût pour tout ce qui vit: **curiosité et attention**. Au moyen desquelles je me découvre adhérer de plus en plus à l'oeuvre de Buñuel parce que d'abord elle questionne et expose **la morale**. Sans aucun souci de théorie. Parce que sans aucun souci de théorie. Que l'acte créateur soit libre. Sans morale, pas de **critique** (... critique menant à théorie...). Sans critique, toutes les **censures** décident (à commencer par celles qu'on s'inflige soi-même à soi-même, s'anéantissant sous prétexte de se protéger).

Aujourd'hui, ici (bien plus épouvantablement que partout ailleurs, où ça fonctionne aussi): critique: pour véritables motifs et mobiles: parler-pour-ne-rien-dire. Soit tel magazine ou telle télémission prétendant s'adresser au plus grand nombre pour camoufler un seul but: le plus gros tirage ou la plus grosse cote d'écoute avec pour modèles ce qui se fait ailleurs de plus pornographique, pour une société de plus en plus pornographique (sans critique, sans culture). Soit l'indigence du stéréotype sous prétexte de politique ou de sémiologie à quoi conformer un commentaire au sujet alors subsidiairisé, pour tenter toujours de s'approprier un micro-pouvoir sans critiquer sinon entre fervents et fabricants un Système que programment et forcent à consommer des Pouvoirs qui nous annulent. De toutes les façons (dans les cas d'extrêmes limites peu importent les nuances): parler-pour-ne-rien-dire. Plus de critique possible. Pour que resurgisse un devenir possible (sans devenir pas d'être), comment imaginer besoin et désir d'un discours le plus créatif bien plus que théorie sans objet sans discours?

Tout totalitarisme commence par moi. M'assujettir l'Autre. Puis l'Autre de l'Autre. Puis toujours tous les autres de tous les autres. C'est à mon assujettissement qu'aboutit mon totalitarisme. Seul renversement radical possible: sentir pleinement et oeuvrer pour que si il n'y a pas ego trip il y a power trip.

Montrer le monde tel qu'il est avec le plus de scrupuleuse vigilance, pour y inscrire en son entièreté la démesure d'un je voulant s'y consumer devenir (tout totalitarisme incompatible avec une dé-mesure des je en devenir)...

Le cinéma, théorie et discours. J'ai désir de parler Luis Buñuel. Homme de, des discours. Sans discours pas de théorie.

Je parle Buñuel en me parlant. Comme il se parle en filmant. Nos démarches sont-elles en apparence opposées l'une à l'autre. Pour moi c'est Buñuel que parlent ses films, je ne peux le parler qu'en me parlant. Buñuel **et** moi **et** les autres. Mise en abyme?...

Buñuel vit et l'expose en l'explorant un besoin/désir ontologique de liberté. Le sentir de la mort. Un dégoût le plus lucide pour toute idée d'un dieu (ou idéal) et pour tout clergé (ou parti) s'en réclamant. Le vouloir une critique la plus sainement subversive de tout totalitarisme, de tout dogmatisme, de tout sectarisme (et surtout si il est de surcroît élitiste). Fêtes souveraines avec toutes et tous. Solitude...

Prégnance de Bunuel: l'anarchie

Buñuel: un nouveau réalisme, se désirant radicalement et pleinement **différence**. Henri Lefebvre: "Que chacun découvre pour la prendre en charge, en usant de ses moyens (la langue, les oeuvres, le style) sa différence." Marguerite Duras: "Vous ne regardez plus. Vous ne regardez plus rien. Vous fermez les yeux pour vous retrouver dans votre différence, dans votre mort. (...) Vous regardez la maladie de votre vie, la maladie de la mort." Au moyen de fictions d'un style à lui seul Buñuel filme sa maladie de la mort, et ce sont pour moi **documents** à propos de vivre de sentir sa mort, ce qui m'incite à vivre plus que toute théorie impossible sans sentir la motivant...

Claude Lévesque. **"Le puits d'éternité"**, dans **"L'étrangeté du texte"**, éditions vlb et Union générale d'éditions, collection "10/18" 1256. "Rien ni personne ne peut s'approprier et maîtriser le Dehors, le replier et le circonscrire dans le concept: il est ce qui toujours s'exclut de tout discours, ce qui toujours diffère de se présenter dans la pure parole, étant cela même qui ouvre l'espace nécessaire à tout discours et à toute expérience." Claude Lévesque.

Citations informations, et nommer.

Par exemple (à la Bertolt Brecht). Dans Buñuel, que hante le mythe de l'androgyne, s'amorcent pour moi, Claire Lejeune, Juliet Berto, Paule Baillargeon.

Jamais un symbole, jamais un slogan dans un film de Buñuel, qui travaille comme un entomologiste et un chirurgien à saisir et s'exposer l'âme. Poésie la plus incarnée à ne rien dévoiler que ce qui existe, fantasmes compris, dans la démesure de sa dissolution son devenir. Rien que ce qui est, et les abîmes du moi s'y forgeant en s'y disloquant. Rire du labyrinthe où se faire être, à seulement montrer (par la façon de le montrer) le moi dans-le-monde de son exclusion.

De L'ÂGE D'OR et TERRE SANS PAIN à LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE et CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR, un même cri et son éclat de rire de **résistance** à quelque loi que ce soit, tous les multiples d'**une critique** en se créant Buñuel, irréductible à toute théorie puisque c'est de l'appropriation du moi dans tous les débordements déchirants dépassements qu'il s'agit. L'être et son néant. L'art existentialisme. Création dionysiaque dans les épousailles prométhéennes avec son enfer, curieux de et attentif à l'Autre et l'impossibilité d'une entente.

Proposition théorique: conteurs du réel (entier) de la **modernité**: Franz Kafka **et** Luis Buñuel...

Flux, nomadismes. Comme dirait Gilles Deleuze.

Dans l'exil, dans l'errance, l'idée fixe: utiliser les conventions qu'elles s'éclatent elles-mêmes. L'"ordre", le "ce-qui-va-de-soi", les mythologies, les cultes. Au point des béances sécrétées, des paniques infusées. Par la copie conforme, la faire pulvériser ses gènes dominants, le monstre. Et alors parvenir à **un authentique du sujet**, dans **ce qui est**. Ainsi, devenir...

Comme Kafka Buñuel ne montre que ce qui est (phobies et fables avec). Pour dire l'indicible de l'être.

Ici citer Hans Jürgen Syberberg. Ici saluons enfin ensemble Robert Daudelin le Héphaïstos blue monk et Claude Chamberlan le Jupiter jubilant, puisque c'est à la Cinémathèque québécoise que je découvre les premiers films de Syberberg, dont je vais voir pour la première fois le PARSIFAL pendant le douzième Festival international du nouveau cinéma de Montréal. En quelques jours et nuits je lis **"Parsifal / Notes sur un film"** de Hans Jürgen Syberberg, collection "Cahiers du cinéma", éditions Gallimard (où il y a aussi **"La rampe"** de Serge Daney, que je lis une première fois en une journée le 24 juillet, dont je tiens moi la lecture pour absolument indispensable à la lecture maintenant de quelque film que ce soit, comme je tiens moi la lecture de son livre par Syberberg pour indispensable à la lecture de son film, collection "Cahiers du cinéma", éditions Gallimard), et j'y lis, dans **"Parsifal"**: "... la vie naît de la tension, dût-elle aller jusqu'à la rupture." / "Celui qui ne va pas jusqu'aux limites ici aussi, est perdu." / "... dut vivre dans l'éclat de rire que sa vision inaccomplie et, à la vérité, inaccomplissable, faisait déverser sur lui." / "... où est le sens? demandent-ils. D'autant plus que dans la rage de leur pensée sans identité, ils ne sont guère entraînés à le trouver." Hans Jürgen Syberberg. Mais qu'est-ce que nous faisons, Syberberg, Buñuel, moi, avant tout Nietzsche, sinon chercher et parler des sens à ce que nous existons, endurons, toujours menacés par tous les pièges, nous d'abord, et toute théorie, et ainsi de suite, blues clair...

On peut voir dans le cinéma de Syberberg comme un rejet du cinéma de Buñuel. Mais les notes écrites par le cinéaste allemand me semblent dire assez à qui n'aurait rien vu à Hiroshima que Syberberg continue, si autrement, comme l'avait fait l'Espagnol, Buñuel, en ce qu'il a de plus vital: la création pour et par sa critique, aucune théorie ici envisageable...

Bien malin qui pourrait dire quoi précède l'autre de la-critique-pour-ne-rien-dire ou de la création d'arts sans plus aucune substance. Ce qu'il faut dire, puisque c'est vivre qui est en jeu. C'est ce que Buñuel ne cesse de parler. Aucune théorie ne pouvant le prendre en compte, en rendre compte (comment théoriser la consumation de soi dans le discours s'énonçant création d'un art autonome qui parle l'être aux prises avec son faire cet être en son non-être?)...

La grande question en suspens au terme de ce survol bien trop sommaire d'une oeuvre inépuisable pour l'esprit (question qui vaut bien sûr pour mon propre "éblouissement" / ce seul dernier mot ne prête-t-il pas lui-même à s'interroger?): **Buñuel à se vouloir le plus scandaleux des mystificateurs ne s'est-il pas mystifié lui-même?...**

J'abandonnerais volontiers le problème aux théoriciens (qui m'intéressent / ne m'intéressent aucunement les marchands et leurs plus serviles serviteurs, les-critiques-pour-n'en-rien-dire). N'était ce problème que ce problème ne laisse aucune prise à quelque théorie que ce soit...

Et ainsi de suite...

Et tant mieux si il en est qui pensent à Gilles Groulx le Lynx inquiet, au scandale pour le Québec d'aujourd'hui qu'est **le fait Gilles Groulx**. Attendons de voir AU PAYS DE ZOM de Gilles Groulx...

Gilles Groulx. ENTRE TU ET VOUS.

Julio Cortazar, dans "**Marelle**": "... pas oublier que tu es toi et que je suis moi..."

Angoisses, la mienne, la sienne, les nôtres, fondant mon estime pour Buñuel.

Buñuel, je peux bien le parler étant celui-ci que je suis. Tu l'entends étant celle-ci ou celui-ci que tu es...

Précisément, Buñuel...

Et ainsi de suite...

Sans fin... La mort... En vivre... Sans fin...

Julio Cortazar. "**Marelle**". Éditions Gallimard. **Et**... Hermann Broch / "**La mort de Virgile**". Malcolm Lowry / "**Au-dessus du volcan**" (Buñuel y travailla, renonça).

On pourrait tout recommencer... Avec qui, étant moi moi et toi toi?....

Guignol? (au moyen de simulacres spécifiques à toutes les sortes du show business dans tous les champs culturels?)...

Ou tragédie?

Mais je m'imagine sur quelles cimes pour que me parcoure ce sentir que personne ne saisira ironie **et** autovivisection?

Et, le parlant, de quels abîmes je me sers pour ne rien risquer en ne risquant que moi?...

Que ça fait mal...

Et cette misère qui me rive à l'impuissance et son hystérie...

En rire? En rire...

Allez, ricanez...

Et ainsi de suite... (Nathalie Sarraute détesterait la phrase précédente...)

Comme Buñuel filme, après Keaton et Murnau... Comme filment Straub/Huillet **et** Akerman **et** Syberberg...

Quant à Godemuche, attendons PRÉNOM: CARMEN. Si c'était ce que depuis tant d'années je pense, **et**...

D'abord: **densités**... (préalables aux sens qu'alors elles s'exigent et génèrent...)...

Je parle en un lieu auquel convergent toutes les théories, où nulle théorie n'a plus lieu... (Éternel retour... Ainsi parle Zarathoustraram, ravi...)

Voir pour un sens critique, jalons, balises (des années de notes, de fiches, de mises en rapports, d'établissements de listes, de travail / pour y voir clair dans me sentir libre en toutes mes contingences angoisses et rires)...

Cinéma, théorie et discours. J'ai parlé Luis Buñuel en me parlant moi. Salut, l'anar! Salud! Hasta la vista! Blues clair (Salut, Gitan Django Reinhardt!)... Salut, Javier Krahe, qui salue Buñuel, dans son disque "Aparejo de Fortuna", CBS S 25385!...

16 octobre 1983, 16 heures
(16 octobre 1970, Loi des Mesures de Guerre au Québec, je me souviens, à cinq heures du matin arrêté puis dix-huit jours en prison...)

L'Association professionnelle des cinéastes

par Pierre Véronneau

Se souvient-on de l'importance de l'année 1962 dans l'histoire de notre cinéma? À cette époque, le cinéma québécois en dehors de l'*ONF*, ça n'existe pas. Mais à l'*ONF*, ça bouge. La production canadienne-française, comme on disait alors, s'affirme de plus en plus, au plan de la production, au plan de la qualité, au plan des revendications. On ne veut plus être confiné au sein d'une équipe française, on veut obtenir une structure de production indépendante. Bref le cinéma québécois et ses cinéastes s'affirment, au-delà des différences, au-delà des divergences, dans cette unité en quête de force d'un groupe dynamique qui voit devant lui les obstacles et veut les surmonter.

Un des gestes auxquels on songe pour matérialiser ces volontés, c'est de regrouper les cinéastes en une association professionnelle qui serait somme toute la première réellement cinématographique au Québec. À l'automne 1962, sept cinéastes de l'*ONF*, Beaudet, Dufaux, Giraldeau, Godbout, Jobin, Martin, Perron forment un comité provisoire en vue de former une association de cinéastes. Une première assemblée générale d'information a lieu le 13 novembre. 61 personnes y assistent. Deux faits en ressortent. On préfère quasiment à l'unanimité se constituer en association professionnelle plutôt qu'en syndicat. La question nationale s'imprime dès lors par le rejet de la dimension canadienne de l'association (proposition de Claude Fournier) et la consécration du caractère français de l'association.

Le 5 février 1963 les cinéastes se réunissent une nouvelle fois. Ils sentent tous le besoin de répondre collectivement aux problèmes qui les confrontent individuellement dans l'exercice de leurs nombreux métiers. Depuis quelques mois, une centaine à chaque fois, ils se sont réunis pour préciser leurs besoins et leurs revendications. Maintenant il s'agit de concrétiser tout cela. Même si le plus difficile, semble-t-il, soit de s'entendre sur l'appellation exacte de l'association ("des allures d'émeute" dira Godbout), on réussit à se mettre d'accord sur des choses plus fondamentales comme les statuts et les représentants. Ainsi sont membres actifs "les personnes dûment reconnues par l'Association comme créateurs de cinéma qui ont participé professionnellement à la création artistique de films dans les quatre dernières années" (art. 12). Fait intéressant, on prend la peine de spécifier la composition du comité de direction pour qu'y soient représentées équitablement l'industrie privée et l'industrie gouvernementale (sic.: *ONF, R-C, OFQ*); Claude Jutra en est élu le premier président.

L'association se propose deux trains de mesures. À court terme, de publier un répertoire de ses ressources humaines; d'enquêter sur les conditions de travail de ses membres; d'organiser des débats entre cinéastes, de présenter de leurs films, de recevoir les cinéastes étrangers de passage. À long terme, d'encourager l'édification d'une législation tendant à développer l'industrie du cinéma; de conseiller les organismes publics; d'encourager la formation d'archives de cinéma; de veiller à assurer des programmes d'enseignement de cinéma à tous les niveaux; d'étudier la question des droits d'auteur de films; enfin, et somme toute, de donner au cinéma la place que lui accordent les nations culturellement développées.

Pierre Véronneau est responsable de la recherche et des publications à la *Cinémathèque québécoise*, enseigne le cinéma à l'*Université Concordia* et prépare un doctorat en histoire (sujet: cinéma)

On le voit, en ces années de révolution tranquille, ce n'est pas le dynamisme qui manque; un art trop longtemps étouffé se réveille et se dresse. Ceux qui y travaillent ont des idées larges, globales, généreuses, utopiques. Ils ont une vision de leur métier, de leur place professionnelle, de l'importance de leur art et, au-delà de leurs objectifs corporatistes, visent un ensemble plus large, l'établissement d'une cinématographie nationale qui se conçoit toujours à cette époque lesagienne, à l'intérieur et bénéficiant du concours de l'État canadien.

Voici donc, au plan cinématographique, l'année 1963 bien lancée. C'est un hasard, mais qu'il est merveilleux, que cette année-là sortent les si bien nommés À TOUT PRENDRE et POUR LA SUITE DU MONDE; ce sont des titres d'époque qui révèlent tout de la période, sur tous les plans: politique, cinématographique, national, personnel. Il faut se rappeler aussi un peu ce qui s'est passé en 1963 pour bien comprendre tout le dynamisme de ces années, un dynamisme qui dura cinq ans et qu'on n'a pas revu depuis. Cette année-là, on organise dans le cadre du *Festival du film de Montréal*, troisième édition, le premier festival du cinéma canadien, une initiative importante qui permet à notre cinéma d'avoir pignon sur rue, en français, au contraire des *Canadian Film Awards*, et qui devrait en favoriser la compréhension et l'appréciation. Cette année-là également, plusieurs cinéastes, actifs au sein de l'*APC*, fondent *Connaissance du cinéma*, l'embryon de la *Cinémathèque québécoise*, une preuve s'il en est besoin que le cinéma québécois ne se voulait pas fermé sur lui-même et sur son présent, mais ouvert au monde entier (cf le rôle du *FIFM*) et à la culture cinématographique. Cette année-là aussi le Conseil d'orientation économique du Québec publiait un mémoire en 5 volumes sur le cinéma (**Cinéma et culture, Étude critique et statistique du cinéma mondial, L'industrie du cinéma au Canada et au Québec, Rapport sur le projet de classification, Esquisse d'un plan pour la création d'une industrie de long métrage au Québec**), une série due beaucoup à l'inspiration et à la plume d'Arthur Lamothe et Guy L. Coté, une série d'une importance fondamentale pour comprendre le milieu cinématographique québécois sous la révolution tranquille. Cette année-là André Guérin prend la direction du *Bureau de censure* et de l'*Office du film de la province de Québec*, ce qui marque d'abord un premier regroupement des services administratifs cinématographiques du gouvernement, mais surtout indique une volonté de procéder à des réformes structurelles en profondeur. Guérin se mettra d'ailleurs rapidement à l'ouvrage et publiera deux textes qui indiqueront le sens de ses actions futures et surtout celui de sa pensée foncièrement nationale et libérale: **L'État et la censure** et **Loi sur le cinéma**; ce dernier texte surtout, écrit en collaboration avec Marc Lalonde, fort impliqué dans le cinéma à cette époque, revendiquait notamment la création d'un Centre cinématographique du Québec, une idée qui sera reprise par l'*APC*.

Si j'ai rappelé tous ces événements et tous ces faits, c'est pour bien indiquer que la fondation de l'*APC* s'inscrivait dans une dynamique plus large, en était le produit, l'alimentait tout en y étant partie prenante et qu'on ne saurait en aucune manière couper l'un de l'autre, pas plus que cet ensemble ne saurait être isolé du contexte socio-politique où il s'inscrivait tant il est vrai que tout produit de l'activité sociale *est* matériau historique révélateur, et qu'il se doit d'être étudié comme tel.

L'année 1964 est donc celle de la mise en place et de la réflexion. En un an, le membership atteint plus de 100 personnes, la moitié provenant de l'*ONF* et la majorité oeuvrant dans le court métrage. Mais le but de tous, ou presque, c'est le long métrage de fiction. Cette volonté imprime une partie des réflexions de l'*APC*, telle qu'elle se manifeste dans leurs mémoires. Mais auparavant il faut aussi rappeler que 1964, c'est l'année de la grande crise des cinéastes québécois à l'*ONF*, que cinq d'entre eux publieront dans **Parti Pris** des textes dénonçant l'impossibilité de faire librement des films à l'*ONF* et de traduire tous les domaines d'intérêts du Québec. Les préoccupations de ces cinéastes se refléteront d'une manière ou d'une autre dans les mémoires de l'*APC*.

En effet l'an 64, pour l'*APC*, c'est celui des mémoires. Quatre en fait que j'énumère par ordre chronologique: Février, **Mémoire présenté au Secrétaire d'état du Canada; vingt-deux raisons pour lesquelles le gouvernement du Canada doit favoriser la création d'une industrie de cinéma de long métrage au Canada et s'inquiéter des conséquences économiques et culturelles de l'état actuel de la distribution et de l'exploitation des films.** Février, **Mesures que l'APC recommande au gouvernement du Canada pour favoriser le développement d'une industrie du cinéma de long métrage conformément aux intérêts économiques et culturels du pays.** Mars, **Mémoire présenté au premier ministre du Québec; mesures d'ensemble que l'APC recommande au gouvernement du Québec pour favoriser le développement d'une industrie du cinéma de long métrage conformément aux intérêts économiques et culturels de la population.** Octobre, **Mémoire présenté par l'APC au Comité de la radiodiffusion.** 1964 c'est aussi l'année où le nouveau président Guy L. Coté prononce une série de communications qui reprennent en résumé le contenu des mémoires. Que disent-ils?

Rassurez-vous, je ne vais pas les résumer, ce serait trop long. Seulement indiquer leurs principales revendications. Une chose est claire et tient en entier dans le titre du premier mémoire de février: on se bat pour le long métrage, pour l'industrie et contre les structures actuelles de distribution et d'exploitation des films. Pour parvenir à ces fins, on revendique à peu près la même chose à Québec et à Ottawa: par exemple ici une Direction générale des industries du cinéma et là un Centre canadien de cinématographie, ici et là des mesures de taxes, de contingentement, de fonds de soutien, etc. Bref on ne s'enfarge pas dans les querelles de juridiction. On en prend acte. Plus fondamentalement, en ce qui concerne la distribution et l'exploitation, on réclame la canadianisation des entreprises, une mesure qui ne verra le jour qu'en partie avec la loi québécoise de 1983; de toute manière la dénonciation des intérêts américains sera un des leitmotive des renvendications de l'*APC*, une ligne de démarcation entre ses membres, une ligne de rupture donc, qui aboutira en 1971, avec le manifeste de l'*APCQ*, **Le cinéma: un autre visage du Québec colonisé**, à des énoncés politiques plus radicaux impossibles à envisager dans l'*APC* hétéroclite de 1964.

manifeste de l'A.P.C.Q.

Le cinéma: autre visage du Québec colonisé

N.D.L.R.: Le texte qui suit tente de faire le point sur les évènements cinématographiques québécois des dernières semaines. Il a été préparé par des membres de l'Association professionnelle des cinéastes du Québec et endossé par l'exécutif de cette association. Il constitue par conséquent un document de premier ordre sur ces évènements. C'est une étape importante dans l'histoire du jeune cinéma québécois.

I — SITUATION ACTUELLE

Depuis quelques jours la question de la censure cinematographique occupe à nouveau la première page de nos journaux. Or ce débat se passe dans une **confusion totale**: déclarations et contre-déclarations, conférences de presse et télégrammes s'appuient, se répondent et se contredisent; ministres de l'Etat et ministres du culte, commerçants du cinéma et cinéastes se scandalisent, s'inquiètent et se réconfortent. Les journalistes "spécialisés" ne s'y retrouvent même plus, et, se refusant à tout travail d'analyse, se contentent de publier les télégrammes et les déclarations (LE DEVOIR, MONTREAL STAR, QUEBEC-PRESSE, MONTREAL-MATIN), ou au mieux à nous résumer la situation (LA PRESSE).

Or qu'en est-il au juste? De qui et de quoi s'agit-il? En d'autres termes, quelles sont les forces (les groupes) en présence?

Il y en a cinq:

1. Les "sexploiteurs"
2. Le clergé
3. Le Gouvernement québécois
4. Le Gouvernement fédéral
5. La profession cinématographique.

1. **Les "sexploiteurs"**. Ce sont **tous ceux** qui sont liés **directement** à la production du type de films présentement en cause: réalisateurs, scénaristes, comédiens (dans la plupart des cas) et surtout, bien sûr, les sociétés de production et de distribution qui investissent et assurent la production et la diffusion de ces projets dans l'**unique but** de faire grossir leur capital.

La complicité est ici totale et, peut-on croire, généralement bien assumée! Il n'y a pas — comme aimerait nous le faire croire le scénariste de PILE OU FACE — "des comédiens talentueux et respectés", ou encore — comme l'écrit le réalisateur du même film — de projet "moralisant". Il n'y a ici qu'**une assemblée d'individus intéressés à faire des gros sous,** et rapidement! Et s'il y avait encore des doutes à ce sujet, on pourrait toujours citer les récentes confessions repentantes du "père" d'APRES SKI.

Qu'on ne vienne donc plus nous parler d'art (l'"expression personnelle"), ou de cinéma, ou encore moins de "goût du public" à propos de ces gens-là.

2. **Le clergé**. C'est, dans le cas présent, quelques représentants d'un pouvoir en déclin (le père Desmarais), ou déjà folklorisé (le frère Bonneville), ou encore le leader spirituel d'une communauté ouvrière (Mgr. Lavoie) qui profite d'un sursaut d'indignation de ses paroissiens pour réaffirmer son autorité et amasser du capital politique; mais il le fait sans tenir compte des forces en présence (avec même un certain goût pour le spectacle), fournissant par le fait même l'occasion au pouvoir policier de se manifester et aux "sexploiteurs" de faire encore plus d'argent!

Ce clergé d'autre part, qu'il soit de type aristocratique (Desmarais, Bonneville) ou ouvrier (Lavoie) réagit bêtement, en autorité lésée qui a besoin, face aux nouveaux pouvoirs financiers québécois, de réaffirmer sa puissance. Il ne se manifeste donc au nom d'aucun consensus et sans souci des conséquences politiques et sociales qui peuvent résulter de ces jérémiades.

Dans ce combat "d'arriere-garde" (le mot est du journaliste de LA PRESSE), le clergé ne **défend que ses intérêts en péril,** contre la petite bourgeoisie qui s'est maintenant détachée de lui pour mieux instaurer sa domination.

3. **Le Gouvernement québécois**. Le Gouvernement québécois en l'occurrence, ce sont les ministres Jérôme Choquette (Justice) et François Cloutier (Affaires culturelles). L'un est à droite (c'est ce qu'on dit) et dirige un ministère puissant; l'autre est libéral (c'est lui qui l'a dit) et, dans ce débat, fortement tributaire des initiatives du Ministre de la Justice.
Choquette, qui représente **la loi et l'ordre,** est l'allié du cler-

Qu'est-ce que l'A.P.C.Q.?

L'Association professionnelle des cinéastes du Québec est la plus ancienne des organisations de professionnels du cinéma au Québec. Fondée en 1963, l'A.P.C.Q., par son travail soutenu, a beaucoup fait pour l'organisation aussi bien que pour l'identification de la profession cinématographique québécoise. L'A.P.C.Q. regroupe plus particulièrement des réalisateurs, mais au nombre de ses 200 membres actuels, on compte aussi de nombreux techniciens, des scénaristes et quelques producteurs.

Mais c'est le domaine de la production qui mobilise surtout l'énergie de l'*APC*. Les mémoires aux gouvernements québécois et canadien se terminent, à une nuance près, par la même phrase: "L'*APC* exhorte les pouvoirs publics / le Gouvernement du Québec à faire en sorte que naisse enfin au Canada / ..., dans un climat de liberté et de compétition, une industrie de long métrage dont le dynamisme sera à la hauteur des perspectives économiques et culturelles de notre pays / du Canada français" Tout est là. Le salut des cinéastes passe par l'industrie privée. L'*ONF* "doit se garder de devenir par ses mobiles de base, un agent compétitif à l'égard des producteurs indépendants." *Radio-Canada* doit se tourner vers l'industrie privée pour sa production de films. Le Canada doit aller de l'avant avec ses accords de coproduction (il vient d'en signer un avec la France) et privilégier l'Europe. Dans tout cela le rôle de l'État est de soutenir, de protéger, de stimuler, mais non de compétitionner. Le créateur doit avoir les moyens de protéger sa liberté, de développer sa sensibilité, d'utiliser les magies du son et de l'image pour traduire les aspirations de sa société, de pouvoir exercer son intelligence en dépit des contraintes sociales et mercantiles. Tout ça sous l'empire de l'entreprise privée, parée à cette époque de toutes les vertus (se rappeler les griefs des cinéastes contre l'*ONF*). Comme le disait en avril Coté: "Une industrie du cinéma ne crée pas nécessairement des chefs-d'oeuvre mais elle en est la chance, c'est pour cela qu'elle est nécessaire." Évidemment on peut s'étonner d'une telle naïveté, mais il ne faut pas oublier qu'en 64 il s'agissait de créer une alternative pour que s'épanouissent les possibilités multiples que les Groulx, Carle, Jutra, Lamothe, Godbout, etc. portaient en eux.

Cette revendication de l'*APC* est remise de l'avant d'année en année, de président en président (Godbout, Perron). Mais les déceptions guettent l'Association. Le combat qu'elle mène dès 1964 pour que l'industrie privée québécoise recueille une miette des retombées cinématographiques de l'Expo 67 se solde par un échec total: presque tout va à l'étranger et en Ontario. Plus profondément, de par ses orientations globales, l'*APC* ne semble pas à plusieurs un bon outil de défense professionnelle; par ailleurs ses règlements limitent l'accès à de nombreux techniciens, les moins "créateurs" il va sans dire. En 1964, le *Syndicat général du cinéma* — qui devient le *SGCT* en 1965 — voit le jour et est conçu à l'origine pour représenter autant l'*ONF* que le privé. En 1966 les producteurs fondent l'*APFQ*. Progressivement l'*APC* devient de fait une association de réalisateurs.

Au fil des ans toutefois ses revendications demeurent les mêmes. En juin 65 elle s'allie même à deux associations canadiennes anglaises, la *Society of Filmmakers* et la *Director's Guild*, pour demander l'établissement d'un centre canadien de la cinématographie. En fait on a l'impression qu'en 65 et en 66, l'*APC* vit sur son souffle de 63 et ses mémoires de février-mars 1964. Elle en reprendra des extraits en août 65 dans l'**APC Journal** publié à l'occasion du 6e FIFM où elle fait circuler notamment une pétition d'"aide au cinéma". C'en sera de larges extraits qui seront repris en mars-juin 1966 dans la revue **Liberté**. D'ailleurs Jacques Bobet constate dans l'éditorial de ce numéro: "Faire une mise au point sur la situation du cinéma au Canada au printemps de 1966, c'est découvrir que les derniers événements constructifs marquants datent en fait de 1963-64. Non pas qu'il ne se soit rien passé depuis, loin de là! mais parce que les efforts des deux dernières années ont été, en un sens, des efforts pour ne pas perdre pied, ou même pour rattraper le niveau artistique et l'élan de ces années-là... On peut dire que les cinéastes ont fait leur métier, et plus que leur métier. En ce moment, ils piétinent, ce qui est un gaspillage ridicule dans ce pays où le cinéma s'affirmait avec tant de force et d'originalité".

En fait nous sommes à cette époque en face d'un certain "back-lash". On sait déjà que le gouvernement Lesage avait mis le holà à un certain nombre de projets culturels (se rappeler les mésaventures du livre blanc de Lapalme): l'heure est à d'autres projets plus économiques; il doit aussi se battre sur le front nationaliste et fait face à des scissions. Par ailleurs le mouvement nationalise aussi prend de l'ampleur parmi les cinéastes. On dit maintenant que le gouvernement québécois doit être le premier responsable du cinéma québécois sans pourtant nier au fédéral un rôle réel. Comme le constate Fernand Dansereau en novembre 1967: "L'*APC* a vu grandir graduellement, pour elle-même, un problème bien particulier: celui d'avoir à faire un choix entre deux théories différentes: une qui tend à situer tout notre avenir avec le gouvernement de Québec et l'autre qui tend à jouer sur les deux tableaux. L'ensemble de ces problèmes a engendré un dernier problème à son tour, à savoir que la fatigue et l'abandon se sont installés un peu partout et qu'il est devenu de plus en plus difficile de faire quelque chose" (**Rapports des cinéastes québécois avec le gouvernement fédéral**).* Dans ce texte Dansereau fait aussi le bilan de la participation de l'*APC* au *Conseil canadien des organismes de cinéma*. Il parle au nom de l'exécutif. Il diagnostique les problèmes de l'*APC* depuis 1966. Sa conclusion: l'exécutif démissionne et recommande la dissolution de l'*APC* parce qu'elle n'est plus nécessaire et qu'il ne règne plus de cohésion très forte entre les cinéastes.

Suite à ce rapport présenté en assemblée générale le 20 novembre, les membres de l'*APC* décident de la tenue d'un congrès du cinéma québécois qui a lieu les 13 et 14 janvier 1968. Lors de ce congrès, le cinéma québécois dans son entier est discuté. Mais une journée complète est consacrée au besoin d'une association professionnelle. Les textes qui demeurent des discours qui furent prononcés seraient à citer en entier. Quelques exemples donneront le ton: "Nous nous sommes aperçus que notre association professionnelle ne fonctionnait pas bien. Le nombre de ses membres diminuait. On l'accusait d'être une chapelle. Il devenait extrêmement difficile de lui faire rendre des services avec efficacité... Ni l'un ni l'autre de nos deux gouvernements n'a donné suite aux projets de lois d'aide qui traînent depuis quatre ou cinq ans. L'industrie livre un combat mortel pour s'établir." (Clément Perron, **Mot d'ouverture**)

"L'ampleur du mal dont souffre l'*APC* et tout le milieu cinématographique nous est davantage apparue lorsque certains d'entre nous, fatigués de faire les marioles et de tourner à vide, ont décidé de faire face à la situation et de s'interroger vraiment sur cette association devenue le cercueil de nos illusions... À cause de certaines circonstances, à cause d'un certain état d'esprit qui gangrène le milieu, le pouvoir réel qu'avait notre association est systématiquement détruit par le comportement de certains membres qui ont choisi de jouer les francs-tireurs au profit de leurs intérêts personnels en n'hésitant pas à détruire l'image de l'*APC* à Québec comme à Ottawa. Mais un mal ne vient jamais sans qu'un autre l'accompagne. Mais la situation globale du cinéma et des cinéastes québécois est encore plus désespérante qu'en 1962". (Perron, **Introduction**)

"Inopérantes dans les débuts de l'*APC*, les contradictions qui annihilent nos efforts aujourd'hui sont dues paradoxalement à deux causes contraires: l'évolution malgré tout du milieu cinématographique et l'immobilisme des gouvernements. Si l'*APC* en est arrivée à ne plus représenter personne, c'est tout simplement qu'elle n'arrive plus à faire la synthèse de tout ce qu'elle doit représenter, à créer des politiques qui satisfont aux intérêts contradictoires de ses membres[1]... Il faut se rendre compte que les problèmes constitutionnels et nationaux pèsent bien plus que l'on pense sur les politiques de l'*APC*... Que l'heure des choix est maintenant inévitable. Qu'une association ne peut survivre à des divisions internes aussi fondamentales... Nous sommes tellement divisés et différents que nous ne pouvons aller nulle part. Qu'après cinq ans, le temps d'une réévaluation est venue, et que c'est là le sens de notre démission de ce soir." (Perron, **Essai de conclusion**)

Du congrès de 68 sortira un certain nombre d'idées: la création du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, le souhait d'institutionnaliser la Fédération québécoise de l'industrie du cinéma (qui regroupe six associations) et... le maintien d'une *APC* revue et corrigée pour laquelle on proposera une nouvelle constitution et un nouveau nom: l'*Association professionnelle des cinéastes du Québec* qui devrait regrouper toute personne qui contribue à la fabrication et la diffusion d'un film.

Un tel élargissement de définition permettra d'accroître le membership jusqu'à 250 personnes. Sous la houlette de R.M. Léger, l'*APCQ* parut reprendre de la vigueur. Notre but n'est pas de suivre ici cette "nouvelle" association. Rappelons seulement pour mémoire qu'en mai 71 l'*APCQ* fit paraître son célèbre manifeste auquel j'ai fait allusion tantôt, qu'en juin on débattit du sabordement de l'*APCQ* au profit d'une association de réalisateurs, qu'en mars 1972 la question de la réorientation se posait encore et qu'en 1973 l'*ARFQ* verra le jour. La boucle était bouclée, dix ans écoulés, le milieu du cinéma divisé selon ses intérêts professionnels, selon ses intérêts économiques, selon ses intérêts nationaux. L'unanimité des débuts n'avait pu résister à toutes ces pressions. L'évolution de l'*APC* et des associations en général s'articula à celle de la production, des mesures étatiques et législatives et finalement à celle de la réalité socio-économique québécoise en général.

J'espère avoir pu rendre cela sinon évident, du moins un peu plus clair.



Pierre Véronneau, Louise Carrière, John Roston, François Dupuis: les participants à l'atelier **Le cinéma, la profession, les institutions**

1/ Allusion aux contradictions entre les cinéastes du privé et du gouvernement.

* À noter que dès 1965 Michael Spencer et Fernand Cadieux avaient écrit pour le Comité interministériel sur le développement possible d'une industrie du long métrage au Canada un rapport qui menait le gouvernement à jeter l'année suivante les premiers jalons de ce qui deviendra la *SDICC*.

La politique québécoise en matière de cinéma (1966-1983): le législateur et la production

par Francois Dupuis

L'exposé de François Dupuis prit une forme différente de celle des autres conférenciers. Il prépara une chronologie de 10 pages (disponible à la Cinémathèque) retraçant les interventions du législateur en matière de cinéma et rappelant les principales revendications des associations professionnelles de 1966 à 1983. Son exposé consista à commenter et à mettre en relief les différents faits relatés dans sa chronologie. À l'aide de celle-ci et des enregistrements de ses interventions, nous avons recomposé un texte qui indique les lignes de force de son discours.

"Les motifs de ma recherche et le sens que je lui ai donné m'ont amené à faire l'inventaire et à mettre en relation les mémoires et les multiples positions du milieu cinématographique qui ont balisé les nombreux parcours qu'adoptèrent les gouvernements du Québec pour en arriver à la loi 109 sur le cinéma. Si j'ai consacré mes recherches au secteur de la production, secteur qui comprend aussi bien les réalisateurs que les producteurs, les techniciens que les comédiens ou les maisons de services, c'est que j'ai le sentiment profond que c'est de la production que sont issues la plupart des pressions qui auront amené le gouvernement à légiférer sur le cinéma et que les secteurs de la distribution et de l'exploitation se sont toujours retranchés dans une quelconque forme de résistance à l'intervention gouvernementale. D'autre part il m'apparaissait important de souligner les multiples contradictions qui existent entre les différents partenaires du secteur de la production, contradictions qui ont toujours eues tendance à être négligées, secondarisées, voire même occultées à cause des positions dominantes de la distribution et de l'exploitation."

La création de la *Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne* en 1967 marque un pas majeur dans l'intervention du gouvernement fédéral dans le domaine du cinéma. Dupuis rappelle que depuis lors, il y a toujours eu querelle entre Québec et Ottawa quant au partage des pouvoirs; il cite l'intervention de Pierre Laporte en 1967, alors dans l'opposition: "Si nous voulons que dans le domaine culturel, le gouvernement cesse de se payer de mots, il aurait pu et dû intervenir dans le domaine du long métrage." Huit mois plus tard, en mars 1968, Daniel Johnson protestera contre l'intervention d'Ottawa "dans un domaine qui relève de l'éducation et de la culture." Dupuis note que la plupart des associations du secteur production ont toujours demandé au fil des ans le rapatriement du cinéma dans le giron québécois; il déplore que cet aspect semble mis de côté avec la loi 109.

Durant 10 ans le milieu du cinéma se battit pour obtenir une loi sur le cinéma. Il publia des mémoires, travailla à des projets, se structura de plus en plus en associations professionnelles spécialisées, alla même jusqu'à occuper en novembre-décembre 1974 le *Bureau de surveillance*. La loi vit le jour en juin 1975 et avec elle l'*Institut québécois du*

Réalisateur et monteur, François Dupuis collabore également à la revue **Format Cinéma** et fut président du *Syndicat national du cinéma*

cinéma. Une nouvelle décennie s'ouvre. Elle est marquée par des conflits entre le *Syndicat national du cinéma* et l'*Association des producteurs de films du Québec*, par des réactions différentes au rôle de l'*IQC*, par l'élection du *PQ* et par l'impression de l'*ARFQ* qu'elle aussi est au pouvoir. Durant deux ans on demande et on attend une politique cohérente de la cinématographie au Québec. C'est en octobre 1978 qu'est publié **Vers une politique du cinéma au Québec** et c'est en décembre qu'a lieu la conférence socio-économique sectorielle sur les industries culturelles.

"On retrouve dans le livre bleu un certain nombre de propositions (billetterie nationale, visa dont le coût varierait selon le nombre de spectateurs, etc.) qui ne verront pas le jour à cause des contradictions existant dans le milieu. Le *SNC* lors de son premier congrès de mai 75 avait exigé le prélèvement de 30% du profit net réalisé au Québec par les films étrangers et demandé des mesures de contingentement du temps-écran. En mars 79 il réitéra ces demandes: on voulait que les profits des Américains soient réinvestis au Québec. Le *SNC* trouvait que la formule des visas était un moyen pour toucher les majors et nous fûmes les premiers à dire ça. Les réalisateurs ont embarqué par la suite. Les producteurs ont été plus réticents car ils s'occupaient moins de culture que d'argent. Il faut dire que ce sont le *SNC* et l'*ARFQ* qui ont toujours maintenu des exigences culturelles sur la question cinématographique."

Janvier 1981; le gouvernement forme la *Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel*. Reporté au pouvoir quelques mois plus tard, le *PQ* retourne le cinéma aux Affaires culturelles. Les attitudes du milieu face à la *CECA* varient, face au rapport qu'elle remet en juin 82 aussi. Exactement un an plus tard la loi 109 sur le cinéma est adoptée.

"J'aimerais y aller de quelques considérations sur la loi 109. Elle répond à une des attentes majeures du secteur de la production pris dans son ensemble dans la mesure où les dispositions sur les permis de distribution s'attaquent de façon significative aux monopoles étrangers qui nous dominent, d'abord en leur retirant une partie du marché, mais principalement en obligeant tous les distributeurs à investir dans la production de films québécois un pourcentage de leurs revenus. Cette disposition de la loi constitue la réponse du gouvernement du Québec à 20 ans de luttes. Cela va créer de l'emploi, faire l'affaire des techniciens et des maisons de services. Je me pose des questions en ce qui a trait aux réalisateurs car j'ai l'impression que ce sera la tendance commerciale, celle, culturelle ou pas, qui coûte cher, qui a de gros budgets qui sera renforcée car les distributeurs pourront réinvestir dans les films de leur choix et non pas dans le fonds d'aide administré par la *Société générale du cinéma*. On risque donc de se retrouver à très court terme avec un cinéma hollywoodien qui va très bien fonctionner. D'autre part, au contraire de l'ancien *IQC*, les membres de la *SGC* sont nommés par le ministre et le milieu n'a rien à dire. On peut craindre qu'une direction par des fonctionnaires ou par le gouvernement pourrait affecter le développement de notre cinéma. La loi 109 ne va pas régler tous nos problèmes. Il faudrait notamment que les cinéastes apprennent à ne pas toujours et uniquement dépendre de l'État. Il faudrait se regrouper davantage pour présenter des projets et produire. Le fait qu'il n'y ait qu'une seule coopérative de production, l'*ACPAV*, me désâme. Pourquoi du côté des jeunes ne voit-on pas de nouveaux regroupements. L'avenir est là. Il faut ouvrir des pistes nouvelles."

La politique cinématographique fédérale de 1968 à 1983

par John Roston

La division des juridictions entre les gouvernements provinciaux et fédéral a toujours amené ce dernier à s'occuper de la production des films plutôt que de leur distribution. Depuis 1968, en ce domaine, le fédéral a initié trois politiques majeures. La première fut la création de la *Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne* en 1968, la seconde, en 1975, la possibilité d'amortir 100% du coût de capital, et la dernière, en 1983, l'établissement du Fonds de développement pour la production d'émissions canadiennes. On nous promet depuis 1972 une politique cinématographique globale mais on attend toujours. Durant ce temps-là, tout ce qu'on peut faire, c'est d'examiner les démarches antérieures. Chaque initiative gouvernementale se produit au moment où la production atteint un niveau très bas. Quels que soient les problèmes qui confrontent l'industrie cinématographique canadienne, le gouvernement a toujours mis l'accent sur le nombre des productions. Pour lui la quantité vient en premier et la qualité en second. Malheureusement, même si l'accroissement temporaire de la production fut un des résultats des initiatives gouvernementales, celles-ci n'ont pas créé un niveau de qualité soutenu. Nous n'avons donc pas pu observer une politique cinématographique fédérale qui se concentrerait pleinement sur les problèmes du contenu et de la qualité.

La *SDICC* fut créée pour "soutenir et promouvoir le développement d'une industrie du long métrage au Canada." Elle commença par appuyer la production de longs métrages sans se préoccuper de leur contenu. On pouvait produire plusieurs films de sexploitation pourvu que leurs profits servent au financement d'oeuvres de qualité. Il fallait établir en priorité des compagnies de production aux reins solides. Mais cette théorie achoppa au fait que les films de sexploitation ne générèrent pas les fortunes prévues. Au contraire, ils firent naître de nombreuses plaintes pour mauvais usage de fonds publics. Mais lorsque la *SDICC* essaya de choisir des projets plus respectables, elle perdit systématiquement de l'argent et les investisseurs s'évanouirent dans la brume. En 1975-76, la *SDICC* prit à sa charge 65% du coût de production des 18 films qu'elle aida. L'industrie privée seulement 35%.

La solution fédérale à ce problème fut de mettre en place la possibilité de déduire 100% du coût de capital, d'un film. Comme prévu, cet abri fiscal suscita de nombreux investissements du secteur privé. Dès 1979 la production annuelle grimpa à 56 longs métrages. Néanmoins ce phénomène s'avéra très temporaire à cause de la combinaison d'un certain nombre de facteurs qu'il faut examiner en détail parce qu'ils ont toujours une influence importante sur le développement de l'industrie cinématographique canadienne.

Les encouragements fiscaux attirèrent l'attention de nombreux entrepreneurs qui y voyaient une possibilité de gagner rapidement de l'argent. Ils touchaient des honoraires sur le budget total du film, que celui-ci fasse ou non de l'argent. Pour organiser les détails financiers de chaque opération, ces entrepreneurs invitèrent des avocats et des courtiers qui imputèrent aussi leurs honoraires substantiels au budget des films. Les pauvres investisseurs qui finançaient ces budgets gonflés étaient souvent des médecins ou des dentistes absolument ignares de l'industrie cinématographique et des risques qu'on y encourrait. La *SDICC* aurait pu jouer un rôle positif en protestant pu-

Cinéaste, producteur, critique, professeur, John Roston est directeur associé de l'Instructional Communications Centre de l'*Université McGill*

bliquement et en soulignant le fait qu'une industrie ne devrait pas s'établir sur des budgets gonflés et la soif de profits rapides d'entrepreneurs sans scrupules. Au contraire elle alimenta le feu en fournissant du financement intérimaire à quiconque possédait les bonnes relations dans les cercles financiers. Certains avocats et experts de la finance trouvèrent la combine si lucrative qu'ils décidèrent de devenir eux-mêmes producteurs. Cette explosion soudaine de la production créa sur papier seulement une industrie cinématographique. Derrière les apparences, aucune substance.

En effet le gouvernement s'était démis de toute responsabilité au profit du secteur privé en ce qui concerne la qualité des films en espérant qu'une fois solidement établies, les compagnies s'orienteraient vers une production de meilleure qualité. Malheureusement la majorité de ces producteurs instantanés possédaient peu ou prou d'expérience en production. Personnellement ils firent de l'argent, mais non leurs films et les investisseurs perdirent une fortune. En une nuit, ces maisons de production-champignons disparurent. Les films firent rarement leurs frais, surtout avec leurs budgets gonflés pour couvrir des salaires et des honoraires exhorbitants. Trop tard les investisseurs réalisèrent qu'en dépit de la déduction de 100%, ils perdraient de l'argent si le film ne couvrait pas ses frais. Il n'y avait pas de Père Noël. On dit même que depuis lors plusieurs de ces producteurs instantanés craignent de rendre visite à un dentiste... Même si le gouvernement resserra ses règlements pour prévenir les abus évidents, son action vint trop tard. Maintenant les investissements privés dans l'industrie cinématographique proviennent généralement de quelques professionnels qui connaissent les risques qu'ils prennent et pour qui les encouragements fiscaux sont secondaires.

Au fédéral, l'amortissement du coût de capital a maintenant été réduit à 50% pour la première année et 50% pour la seconde. Au Québec les effets de cette mesure ont été compensés par la volonté du gouvernement de hausser à 150% l'investissement déductible. Cela créera peut-être un engouement passager pour la production cinématographique québécoise mais aura peu d'influence à long terme. Les films devront faire des profits, que ce soit au guichet ou par des avances gouvernementales, pour attirer à l'avenir l'investissement privé.

Le cauchemar des déductions fiscales a mis en lumière une importante question de politique. En plus des problèmes déjà décrits, le gouvernement fédéral a découvert que, laissés à eux-mêmes dans l'industrie cinématographique, les entrepreneurs tendaient simultanément à engager le plus souvent possible des étrangers et à cacher l'origine canadienne des films. Même si la *SDICC* s'était donné de vagues consignes quant à l'emploi de Canadiens, le gouvernement dut introduire un système de points pour s'assurer que des Canadiens seraient effectivement engagés à la plupart des postes importants. Ces mesures furent renforcies récemment pour être sûr que des Canadiens contrôlaient réellement la production de films réalisés avec l'aide directe ou indirecte du gouvernement. Même si ce système de points est un acquis important, il ne contribue en rien à solutionner l'éternel problème du contenu des films. Les Canadiens ne produisent pas automatiquement des films de qualité, ni des films qu'on reconnaît à l'évidence comme canadiens, et encore moins des films qui font des profits. Le système de pointage assure l'emploi de Canadiens; c'est une mesure économique. Il ne fait pas de doute que le fédéral veut la mise sur pied d'une industrie cinématographique nationale au sens où des Canadiens sont engagés pour réaliser des films. Par contre, il n'est pas clair du tout que les politiques gouvernementales amélioreront la qualité des films qui sont produits.

C'est avec ce problème à l'esprit que cette année fut créé le Fonds de développement pour la production d'émissions canadiennes. La *SDICC* administre ce nouveau programme d'aide aux émissions de télévision pour enfants, de variétés et dramatiques. Pour établir des compagnies solides, on se tourne dorénavant vers la télévision comme base d'opérations. Les salles de cinéma deviennent un enjeu secondaire dans la production du film canadien. L'aide fédérale sera orientée principalement vers des films qui, tout en étant destinés aux salles, peuvent s'assurer d'un temps d'antenne de haute écoute. Même si la *SDICC* administre ce fonds, la responsabilité de l'industrie cinématographique canadienne, de sa qualité et de sa quantité, revient maintenant aux réseaux de télévision.

Jusqu'à ce jour, les producteurs privés d'émissions de télévision devaient vendre leurs produits à l'étranger pour équilibrer leur budget. Les réseaux canadiens, privés et publics, ne couvraient qu'une partie des coûts. Les réseaux privés achetaient une bonne part de leur programmation à des taux d'escompte à l'étranger. *CBC* et *Radio-Canada* produisaient plusieurs émissions canadiennes mais leur coût incombait aux contribuables. Que va-t-il se passer maintenant?

La *SDICC* semble croire que les émissions produites avec son aide généreront des profits. Si tel est le cas, ces émissions devront être vendues à l'étranger et les producteurs du privé seront tentés de jouer le même jeu et d'engager des vedettes étrangères comme ce fut le cas avec les longs métrages. Si l'on croit que ces émissions ne généreront pas de profits, le programme devient une aide directe aux compagnies

privées choisies par les réseaux de télévision. Dans le cas des réseaux privés, il ne serait pas surprenant de constater que les élues possèdent des liens avec ceux-ci ou peuvent, d'une façon ou d'une autre, leur rendre des services. Donc tous les problèmes qu'on connaît vont demeurer les mêmes. Dans le cas de *CBC* et *Radio-Canada*, ces sociétés pourront recevoir une aide gouvernementale directe à condition qu'elles l'investissent dans la production privée. Autrement dit, cette nouvelle entente permet seulement aux réseaux publics et à la *SDICC* de se renvoyer mutuellement le blâme pour tout problème qui surgira.

En orientant sa politique du film vers la télévision, le gouvernement a au moins commencé à se poser le problème de la distribution. En 1975 certains ont fait brièvement l'effort d'ouvrir leurs salles aux films canadiens: *Famous Players* et *Odeon* acceptèrent volontairement de présenter quatre semaines par années du cinéma canadien. *Famous Players* tenta de respecter cette entente, mais *Odeon* fit à peine un effort; ironiquement l'acquisition d'*Odeon* par des intérêts canadiens se solda par l'élimination de ce minuscule effort. Cette expérience aurait dû profiter au gouvernement canadien. Il aurait dû comprendre que l'entreprise privée est mûe principalement par la recherche de profits et que chacun de ses gestes se mesure à son effet sur le profit. La propriété canadienne n'entraîne pas automatiquement la subordination des impératifs de profits à quelque idéal national.

À mon avis on a accumulé assez d'erreurs depuis 15 ans pour en tirer quelques leçons. L'aide gouvernementale devrait être attribuée à chaque film pour des raisons artistiques ou des raisons économiques, mais non pour les deux. S'il arrive qu'un film subventionné pour des motifs économiques se révèle un succès artistique, tant mieux. Réciproquement, il serait merveilleux que des films de qualité fassent des recettes et créent des emplois. Néanmoins le gouvernement devrait faire la distinction entre ces deux sortes d'aide. Ainsi il serait facile de déterminer les priorités qui s'appliquent à tel film en particulier et à quelle aulne l'évaluer après coup.

Qu'un film soit aidé pour des raisons économiques ou artistiques, je crois que ces décisions devraient être prises par un individu plutôt que par un comité. Je crois que les comités ont tendance à choisir les projets soumis par des cinéastes établis qui tombent dans la moyenne. Les comités éliminent les pires projets mais se méfient des projets les plus innovateurs et ceux soumis par les jeunes cinéastes. Si elle veut se développer et grandir, il faut que notre industrie cinématographique innove. Si des individus prennent des décisions responsables, il devrait en avoir plusieurs qui oeuvrent de façon indépendante pour qu'on puisse confronter leurs choix ultérieurement. S'il doit avoir compétition parmi ceux qui demandent des bourses, il doit aussi en avoir parmi ceux qui en attribuent.

Le gouvernement devrait y penser deux fois avant de favoriser la mise sur pied de grosses compagnies de production. Comme je l'ai souligné, soit que celles-ci produisent des films de masse de piètre qualité, soit qu'elles demandent des subventions pour survivre. Le gouvernement se verra obligé de supporter ces compagnies pour que des techniciens y conservent leur emploi tout en ayant peu de contrôle sur la production de ces compagnies; elles deviendront les *Maislin Transports* de l'industrie cinématographique.

Les salles ne disparaîtront pas. Les films qui leur sont destinés continueront à exercer une profonde influence culturelle. Même si depuis longtemps il convient d'aider la production pour la télévision, il faudrait revoir les initiatives récentes pour équilibrer les ressources disponibles pour les deux marchés. Aucun des deux ne devrait dominer l'autre.

Dans le marché des salles, les distributeurs et les exploitants se partagent les profits. Seul le distributeur s'arroge une part disproportionnée des profits générés par les locomotives hollywoodiennes qui font d'énormes profits. Au Québec, la loi 109 stipule que jusqu'à 10% de ces profits doivent être investis dans la production québécoise. Il s'agit là d'une innovation importante mais il reste aussi à voir si les distributeurs hollywoodiens réussiront à bloquer cette législation au moyen de recours juridiques ou d'un boycottage du marché québécois. De toute manière les distributeurs hollywoodiens possèdent une longue expérience sur la façon de protéger leurs revenus de par le monde, même dans les pays qui imposent un sévère contrôle des changes. Malheureusement, le Québec ne représente que 20% du marché canadien. Il vaudrait mieux que les gouvernements provincial et fédéral concertent leurs efforts.

Pour la majorité des films distribués en salles, l'exploitant conserve au moins la moitié des profits. C'est à ce niveau que le gouvernement fédéral peut agir efficacement. *Famous Players* est en vente. S'il est acquis par des Canadiens, on ne peut en attendre rien de mieux que ce qui s'est passé avec *Odeon*. Mais le gouvernement devrait songer sérieusement à acquérir 50% de *Famous Players*. Les revenus qu'il tirerait de sa part de propriété pourraient servir à subventionner un certain nombre de petites salles qui font partie des grands complexes multi-salles qui appartiennent à *Famous Players*. Ces petites salles pourraient présenter des films canadiens exclusivement. Elles pourraient accueillir les surplus des grandes salles. En cas de succès d'un

film canadien, celui-ci pourrait être transféré dans une salle plus grande à l'intérieur du même complexe sans nécessité de modifier la publicité. On assurerait ainsi la présence du cinéma canadien dans les salles d'exclusivité des centres-villes à un coût minimal. Les films québécois seraient convenablement diffusés ailleurs au Canada et réciproquement. Cette idée n'est peut-être pas facile à mettre en pratique, mais quel impact elle pourrait avoir sur ce que nous voyons dans nos cinémas.

La politique cinématographique canadienne a encore un long chemin à parcourir. Si j'ai critiqué Québec et Ottawa, ce n'est pas parce que je pense que la situation soit sans espoir. Toutefois une politique implique des objectifs spécifiques qui doivent reposer sur une idée claire du genre d'industrie cinématographique que nous voulons et sur nos raisons pour qu'elle soit ainsi. Il n'existe pas de solutions-miracles qu'on peut importer de l'étranger. À nous de trouver nos solutions à nos problèmes.

traduction: Pierre Véronneau



photo: Pierre Véronneau

Un public nombreux et attentif lors de l'atelier sur **Les pratiques d'écriture et les choix des récits**

SO IS THIS: la transgression des théories

par Michel Larouche

Le film de Michael Snow s'inscrit dans cette tendance récente du cinéma expérimental qui consiste à développer les possibilités de l'expression verbale au cinéma. On connaît la place de Marguerite Duras en ce domaine. Elle a su rendre souveraine l'expression verbale, restée sujette dans le cinéma narratif classique. Mais la transgression opérée par la prééminence de la parole sur l'image dans le cinéma de Marguerite Duras préserve l'"effet fiction": c'est le commentaire qui *crée* la diégèse et provoque le transfert perceptif, au lieu d'images ayant un faible degré de réalité. L'HOMME ATLANTIQUE représente une tentative ultime dans cette perspective.

D'autres cinéastes comme Straub, Syberberg, Schroeter, en libérant la parole de sa double fonction réaliste et narrative, en lui donnant une "dominante iconique" - la force persuasive et lyrique l'emportant sur la situation dramatique -, ont délinéarisé le signifiant filmique, opérant dès lors une transgression plus fondamentale. L'énoncé, chez ces cinéastes que l'on qualifie de "cinéastes du texte", l'emporte sur l'énonciateur (cinéma narratif classique). Mais lorsque c'est l'énonciation qui apparaît en excès, à la fois sur l'énonciateur et l'énoncé, les possibilités de déconstruction apparaissent plus grandes encore. C'est dans cette direction qu'a travaillé Michael Snow dans RAMEAU'S NEPHEW BY DIDEROT (THANX TO DENNIS YOUNG) BY WILMA SCHOEN, chacune des 24 parties de ce film de 285 min. présentant une leçon sur la parole. Mais SO IS THIS, son plus récent film, atteint selon ce point de vue, un sommet: la parole et l'image ne font désormais plus qu'un et la transgression des règles du cinéma classique apparaît, cette fois, entière.

D'abord, le texte

Le film de Michael Snow est constitué de mots et de signes de ponctuation pour construire des phrases. En présentant ainsi le déroulement linéaire et continu de l'écriture alphabétique, SO IS THIS se présente d'abord comme un texte filmé. Mais la désignation des paragraphes ("New paragraph", "Third paragraph", "This is the start of a new peragraph", etc.) fait de ce texte filmé une référence aux éléments constitutifs de l'écriture. Autrement dit l'ordre régulateur imposé par l'alphabet devient matière à réflexion à travers le conditionnement de la lecture.

L'ensemble des énoncés en paragraphes successifs recrée un bien étrange univers fictionnel: le film se raconte lui-même, parle de ses précurseurs, des (im)possibilités d'application de la censure, manifeste le désir d'être compris par le plus grand nombre possible de personnes, dit qu'il y aura une version française, etc. À cette narration insolite qui évacue la représentation s'ajoute la pratique généralisée du mensonge: dès le début il est précisé que le film durera deux heures alors qu'il ne comporte que quarante-trois minutes; l'auteur affirme qu'il va raconter sa vie franchement, pour en rester ensuite à ce propos; il dit qu'il va répéter à différentes vitesses la même phrase quatre fois pour ne le faire que trois fois; il présente un sixième paragraphe puis un cinquième; après avoir affirmé qu'il y aurait une version française, le film glisse lui-même vers le français; une suite de dix mots isolés a tôt fait d'atteindre le chiffre vingt-sept.

Le titre lui-même entraîne le film dans une perspective ambiguë, impensable

Spécialiste de Perrault, de Jodorowski et du cinéma expérimental, Michel Larouche enseigne le cinéma à l'*Université de Montréal*

selon un point de vue classique: l'identité entre le titre du film et le film dans sa totalité est suggérée. Il faut d'abord noter l'absence de générique et de titre dûment précisés. Le film commence par la phrase suivante: "This is the title of the film." Après avoir annoncé que le film durera deux heures, Michael Snow ajoute: "how do you know this isn't lying?" Plus loin, l'auteur écrit: "In case you are getting restless this film (long title isn't it?)..." Le choix de SO IS THIS pour identifier le film provient du passage suivant: "In 1979 Drew Morey made a film titled This is the title of my film. Since this is not his film and the "this" in his title cannot possibly refer to this, this, his title is not the title of this film and hence the author (Michael Snow) of this film decided to retain this title and to include the foregoing reference to this issue in this film. This is still the title of this film. So is this." Le titre se présente donc comme étant le mot "this" de même que tous les mots du film: synecdoque qui devient métonymie par l'utilisation du concept selon lequel la source du texte peut aussi être non pas l'auteur, mais le film lui-même ("how do you know this isn't lying?").

Ce caractère auto-référentiel du film se voit accentué par la forte présence de termes indiciels dont le référent est relatif à la place de leur énonciation, comme "here" et "now", et bien sûr "this". Ce dernier terme ressort encore davantage dans la version accélérée, à la suite des mots "Lets look back". Ainsi la phrase suivante: "this is to convey This, This, as say, signifier", déjà tronquée, devient "This is This, This, signifier", en éliminant les mots quasi illisibles. Le film présente donc le paradoxe d'une structure décentrée, dé-hiérarchisée.

Les mots peuvent en général se lier en phrases. Mais le film présente à un endroit une liste de vingt-sept mots isolés - qualifiés de "ten solo words" -, de même que des mots vulgaires qui apparaissent entre des mots consécutifs lorsqu'il est question de censure. À cet écart s'ajoute la phrase suivante, découpée non pas en mots mais en syllabes: "Some / where / o / ver / the / rain / bow / skies / are / blue..." Le lecteur de SO IS THIS, à la faveur d'un balancement entre le continu et le discontinu qui l'emmène à s'attacher à des procédures locales sans les rapporter à un centre, devient très vite spectateur entraîné vers la texture, le grain même de l'objet.

Au-delà du texte, le film

Le spectateur se voit ainsi confronté à une logique idéographique par la création d'un nouveau rapport du mot à l'espace. Les mots sont photographiés pour remplir l'écran dans le sens des coordonnées verticales - horizontales: de cette façon les dimensions des lettres changent selon que le nombre de lettres dans le mot varie. Mais le mot "attenuated" apparaît encore plus petit que ne l'exige cette logique et le mot "big" plus gros. Quant au mot "Braille" dans la liste des mots isolés, il occupe la partie supérieure droite de l'écran. Les mots sont en général séparés par des intervalles dont la durée varie selon des lois qui obéissent tantôt aux nécessités de la lecture - les intervalles sont plus longs entre les phrases que les mots - tantôt à la qualité de ce qui est dit: ainsi les intervalles entre les mots formant l'expression "word after word" sont très courts alors que celui qui suit l'expression "on the screen" est particulièrement long. Et lorsque près des deux premiers tiers des énoncés sont repris à une très grande vitesse, la plupart des mots se suivent l'un l'autre directement, sans intervalles. La durée de chaque mot répond bien entendu à la même logique. Pour ne citer que quelques exemples, les mots "late" et "Warning" sont présentés plus longtemps que ne l'exige leur lecture alors que les mots "Priority is energy" passent rapidement, ainsi que la phrase suivante: "This means this, you think this, we see this, they use this, ..." De même que la fiction qui se noue par la suite des énoncés s'ouvre à la duplicité généralisée, la représentation se faisant labyrinthe, les enchaînements typographiques créent à travers un "discontinu discursif", des glissements sémantiques rendant la configuration impossible à délimiter. C'est en direction d'un autre des vases communiquants que SO IS THIS oriente le spectateur: la couleur.

D'abord en lettres blanches sur fond noir, SO IS THIS évolue ensuite vers la couleur, son apparition permettant de raccorder de nouveaux parcours structurels internes. "Ce sont les *rapports* de couleurs qui signifient, dit Metz à l'instar de Mitry. Chaque oeuvre d'art doit donc *établir* ses propres homologies signifiantes, et ceci en rapport étroit avec sa diégèse (du moins dans les arts de représentation, où la couleur est toujours couleur de quelque chose). Un jeu de couleurs qui tournerait à l'art pur ne pourrait qu'installer, dans un film restant par ailleurs narratif, une bifidation du sens préjudiciable à l'unité organique de l'oeuvre, puisque les significations de l'intrigue continueraient à faire série *à côté* des agencements colorés."[1] Dans SO IS THIS au contraire, cette bifidation du sens devient indispensable à l'unité organique de l'oeuvre qui fonctionne par la confrontation transversale de signifiants afin de dégager un hors-champ signifié.

Dans SO IS THIS, la présence de caractères jaunâtres sur fond vert crée une alternance systématique avec les lettres blanches sur fond noir, qui demeurent toutefois plus importantes quantitativement. À cette "ordonnance" de base, il faut ajouter d'autres utilisations de la couleur: les mots "Since this is not his film and the "this" in

his title cannot possibly refer to this", laissent apparaître de nombreuses couleurs; une partie du texte concernant la présence possible de Michael Snow lors de la présentation du film apparaît en lettres blanches sur un fond noir très accentué comparativement aux autres énoncés; quelques-unes des phrases traitant de la censure se présentent en lettres de couleur orange sur fond noir; au sein d'énoncés en caractères blancs sur fond noir, des mots affichent une différence, comme "length" et "capitals" en lettres jaunâtres sur fond vert; à un endroit, un intervalle laisse apparaître une couleur bleue (intervalle des mots 532 et 533), puis à un autre endroit une couleur bleue puis orange (intervalle des mots 605 et 606); dans la partie très colorée du film qui consiste en une reprise d'énoncés à une très grande vitesse, les intervalles ont en fait remplacé les mots manquants.

Cette utilisation de la couleur crée un parcours curieusement autonome: la présence de la couleur ne correspond pas avec le début et la fin des phrases, et la tentative d'établir des équivalences sémantiques achoppe. L'évolution progressive du film dans une orientation "minimaliste", consiste à libérer la couleur de son support pour la ramener à sa signification première, selon laquelle elle est fonction des propriétés physiques de la lumière (longueur d'onde) et de sa diffusion. Aussi la couleur apparaît-elle tantôt en aplat, tantôt en jets lumineux, et parler de la liste des vingt-sept mots isolés présentés vers la fin du film devient aussi mensonger que de dire qu'il s'agit de "ten solo words": après le vingt-septième en effet, une lumière blanche apparaît soudainement sur le fond noir, pour laisser place aux mots "What is this? This is it." Tout calcul devient dès lors impossible, le film lui-même se voyant ramené à de l'espace, du temps et de la lumière. Les derniers mots du film sont les suivants: "This film will seem to stop", la phrase ne comportant pas de point, donc inachevée, diverses couleurs prenant la place des mots, suivies par l'amorce elle-même, puis le faisceau lumineux après la fin de l'amorce, etc. Le fonctionnement du film, à partir du fini qu'impose sa réalisation, tend vers le non-fini. Dans cette logique, une note au projectionniste accompagne le film, sur laquelle on peut lire: "Let film run completely through projector including end leader (with lamp on)."



Michael Snow: so it's him...

Vers le spectateur

Dès le début SO IS THIS s'adresse directement au spectateur. Il l'avertit qu'à partir du déroulement linéaire conventionnel de l'écriture, le film va déboucher sur autre chose ("Perhaps after a while this word after word system will change into something else.") et que cet autre chose se situe au niveau du processus d'énonciation ("Well, take this's word for it, this is the way it's going to be."). Effectivement, en utilisant la référentialité de façon circulaire ou en spirale à la faveur d'une dérive généralisée, SO IS THIS réalise l'effet performatif, le processus de l'énonciation l'emportant à la fois sur l'énonciateur (cinéma narratif classique) et l'énoncé (films de Duras, Syberberg, Schroeter, Straub, etc.). "Toute parole, dit Birgit Pelzer, acquiert au-delà de son sens une certaine force d'énonciation. Or, l'acte plus précisément performatif constitue l'énonciation par excellence justement en tant que l'énonciation est toujours en excès sur l'énoncé. Un tel excès le fait précisément 'acte' ".[2]

Cohérent avec l'effet performatif qu'il suscite, le film ne se contente pas d'orienter le spectateur à raisonner le système d'une oeuvre se disloquant par méthode, il ramène la signification fondamentale de l'oeuvre à un processus élémentaire de perception. Dès la troisième phrase, le film s'adresse directement au spectateur et lui dit: "The film will consist of single words presented one after another to construct sentences and hopefully (this is where you come in) to convey meanings." Plus loin, il insiste sur le caractère absolu de sa conscience créatrice: "This belongs to everybody!" et "So what is important is not this but how this is used." Or on sait que cette problématique du spectateur est la condition essentielle de toute performance. SO IS THIS s'adresse à un spectateur non conditionné, l'entraîne à l'aide du comique suscité par ses procédés, à vivre une expérience. Quant aux autres spectateurs, susceptibles de "regret the lack of in-dept semiological analysis in this film and note that the vocabulary used is quite basic", il les oriente avec force ruses et déplacements, de façon quasi perverse, à cet état de perception vierge, à un état "sauvage" en quelque sorte, pour reprendre un terme et une problématique chers à Dominique Noguez à la suite de Mikel Dufrenne et d'André Breton.[3]

Ce point de vue s'éloigne des codes du cinéma narratif classique, ce cinéma du plan qui cherche à créer l'"effet fiction": importance de la narration, codes de l'analogie perceptive ("impression de réalité"), effacement du travail sur le signifiant et l'énonciation au profit de la diégèse. Il s'éloigne aussi des codes du documentaire qui consistent à travers toute une rhétorique du signifiant à essayer de contourner le problème fondamental du décodage du film et de la "dérive sémantique" (esthétiques qui vont de l'empirisme dans les documentaires traditionnels au "point de vue" d'une analyse politique de la réalité, jusqu'à la tendance plus récente du cinéma ethnographique d'intervention qui consiste à réaliser des films qui encadrent leur lecture[4]). SO IS THIS n'existe que par son spectateur, "sujet tout-percevant" pour reprendre l'expression de Metz, et il pousse à la limite cette donnée fondamentale du cinéma trop souvent occultée, en présentant la subjectivité comme donnée maîtresse.

"La lecture performative soulève encore plus de difficultés que la lecture fictionnelle", dit Roger Odin.[5] Elle pose en effet le problème de l'institution permettant le fonctionnement d'une telle lecture, mais surtout le problème plus fondamental de l'investissement imaginaire, son va-et-vient entre l'indicible et le contrôlable. SO IS THIS, tout en cherchant à obtenir du spectateur cette lecture performative, pose en même temps le problème de la production des significations et permet aussi, sans contradiction, une analyse dans le cadre de la présente institution cinématographique. Il apparaît comme une oeuvre de demain pour des spectateurs d'aujourd'hui. À ce titre, il donne des pistes de réflexion pour une remise en question du langage.

Une réflexion sur le langage

Lorsque le film parle des dimensions des mots, il précise ce qui suit: "The decision has been made to concentrate on the distinctive capacity of film to structure time: the word as individual unit of writing, the frame as the smallest unit of film." Puis après un intervalle coloré, il ajoute: "In this film writing is lighting (Japanese?)." Il présente donc une concaténation explicite: le mot et le plan équivalent à de la lumière. Déterminer le nombre de plans dans SO IS THIS apparaît dès lors comme une opération insensée que l'analyste se propose quand même d'entreprendre, espérant peut-être pouvoir y déployer une grande syntagmatique? Jusqu'à la reprise d'une partie du film à une très grande vitesse, il y a 1201 mots auxquels il faut ajouter le nombre équivalent d'intervalles, ce qui nous conduit à 2402 plans. Par la suite il n'y a pas véritablement d'intervalles et lorsqu'ils apparaissent, ils occupent la place des mots manquants. Si on ajoute donc encore 1201 plans, on obtient le chiffre 3603. La suite du film comporte 661 mots (en considérant, bien entendu, les syllabes de la phrase "Some/where/o/ver..." comme autant de mots), ce qui produit avec les intervalles, 1322 nouveaux plans. Nous obtenons donc le nouveau chiffre 4925. À ces plans il faudrait ajouter la lumière blanche qui tient la place d'un mot, et aussi son intervalle, à la suite des mots isolés, ce qui nous reporte à 4927 plans. Il faudrait aussi préciser que les mots "held", "repeated" et "filmed" sont entrecoupés de cartons noirs, ce qui crée un certain clignotement et multiplie en conséquence le nombre de plans, qu'après la fin du texte des cartons colorés dont il est impossible de déterminer l'équivalence en plans ont remplacé les mots, que l'amorce fait partie du film, etc... S'il n'y a pas de syntagmatique possible de SO IS THIS, c'est parce que ce film ne fonctionne pas à partir du plan. Il ne relève pas non plus du cinéma du photogramme (Kubelka et les représentants de ce que Sitney appelle le film "structurel") ni du cinéma de la photographie (LA JETÉE, de Chris Marker).[6] Transgression extrême, SO IS THIS ne s'enferme dans aucune théorie. Il se rattache cependant à l'esprit qui anime les textes de Barthes[7] et de Jacques Derrida[8], à la tendance actuelle de l'art qualifiée de postmodernisme.[9]

Les dernières phrases de SO IS THIS sont une citation du PHÈDRE de Platon: "You know Phaedrus, that's the strange thing about writing which makes it truly analogous to painting. The painters' products stand before us as though they were alive,

but if you question them they maintain a most majestic silence." Socrate remet en question l'écriture, caractérisée par la distance, l'absence, voire l'incommunicabilité. Il défend au contraire le propos oral qui demeure toujours vivant. Comme Socrate, le film remet en question les formes de communication qui conservent un caractère d'objet, dont l'écriture, la peinture, le cinéma. La transgression que SO IS THIS fait de toutes normes afin d'évoluer vers le performatif répond à cette cohérence, et proclame par induction la nécessité de nouvelles formes de communication pour un monde en mutation. Il rejoint l'opinion de Jodorowsky, qui refusant toute forme de pensée aristotélicienne, cite Korzybsky: "Le langage, ce sont les cartes de la réalité, mais nous utilisons de vieilles cartes. Ce n'est pas le territoire."[10] Il correspond à la pensée de nombreux praticiens et théoriciens qui oeuvrent dans le champ de l'art d'aujourd'hui.

Dire des films expérimentaux qu'ils sont des oeuvres de la théorie filmique, à la fois pure et appliquée, est à la fois vrai et faux lorsqu'on étudie SO IS THIS. Cette proposition achoppe à la croyance que la validité d'une théorie se reconnaît à son universalité. Si on rejette l'empirisme philosophique et qu'on admet des niveaux d'intelligibilité, tout un réseau de corrélations se tisse à travers le film, à l'égard duquel on peut dès lors parler de théorie. Mais il faut toujours garder à l'esprit que dans le cinéma expérimental on ne peut parler que de théories des cinémas.[11]



photo: Pierre Véronneau

Esther Pelletier, Michel Larouche

1/ Christian Metz, **Essais sur la signification au cinéma**, tome 2. Paris, *Klincksieck*, 1972, p. 60.

2/ Birgit Pelzer, "La Performance ou l'intégrale des équivoques", **Performance Text(e)s & Documents**. Actes du colloque Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme. Sous la direction de Chantal Pontbriand. Montréal, éd. *Parachute*, 1981, p. 28.

3/ Dominique Noguez, **Éloge du cinéma expérimental**. Définitions, jalons, perspectives. Paris, *Centre Georges Pompidou*, 1979, p. 18.

4/ Ces propos ont été auparavant développés dans "Les Blank rencontre Werner Herzog", *Parachute* no 31, été 1983, p. 38-39.

5/ Roger Odin, "Mise en phase, déphasage et performativité", **Énonciation et cinéma,** *Communications* no 38, éd. du Seuil, 1983, p. 235.

6/ **Voir à ce sujet Dominique Chateau, "Texte et discours dans le film", Voir entendre**, *Revue d'Esthétique* no 4, 1976, Paris, *U.G.E.* (10/18, 1116), p. 121-139.

7/ Voir à ce sujet Ginette Michaud, "Fragment et dictionnaire. Autour de l'écriture **abécédaire** de Barthes", *Études françaises* 18/3, février 1983, *Les Presses de l'Université de Montréal.*

8/ Dans "Michael Snow", *Parachute* no 29, hiver 1983, p. 40, Bruce Elder commente suivant l'analyse de Derrida les passages du film concernant la primauté et la secondarité de l'oeuvre. Il analyse aussi de façon particulière la problématique du temps dans SO IS THIS, chacun des mots présentés isolément contenant du déjà passé et de l'à-venir, d'où l'éclatement de la notion de présent.

9/ Voir à ce sujet Bruce Elder, "Redefining Experimental Film: Postmodernist Practice in Canada", *Parachute* no 27, été 1982, p. 4-9.

10/ Noël Simsolo, "Alexandro Jodorowsky" (entretien), *Cinéma 74*, no 184, p. 85.

11/ Voir à ce sujet Dominique Noguez, "Théorie(s) du (ou des) cinéma(s)?", **Cinémas de la modernité: films, théories**. Paris, *Klincksieck*, 1981, p. 41-55.

Texte littéraire et adaptation cinématographique: la rencontre de deux systèmes

par Esther Pelletier

L'histoire du cinéma nous enseigne que dès les premiers temps de son existence le cinématographe ou le kinétoscope ne s'engageaient pas de manière unilatérale sur la voie du genre narratif. Toutefois, les propriétés de représentation figurative, spatiale et temporelle de l'appareil de base ont rapidement et largement contribué à faire en sorte que le cinéma emprunte bientôt la voie narrative et, plus spécifiquement, celle de la narration fictionnelle qui est, encore aujourd'hui, le mode de représentation dominant au sein de la production mondiale.

Pendant longtemps, les théoriciens du cinéma, les critiques et, de façon générale, les divers intervenants au sein du discours méta-cinématographique ont tablé sur la fameuse dichotomie entre les modes de représentation fictionnel et documentaire. Cependant le discours théorique et critique des dix dernières années ayant permis de définir avec plus de précision les notions et concepts de narrativité, de représentation, de réalisme, de fiction, de réalité et de récit, on est plus en mesure aujourd'hui de démontrer l'extrême mouvance des limites de chacun des deux modes qui font appel, le plus souvent, aux mêmes paramètres sans que l'on puisse arriver à leur impartir avec assurance des matériaux et des techniques qui leur seraient irréductiblement spécifiques. À la lumière de ce nouvel éclairage, on peut aujourd'hui affirmer que le fossé entre le narratif et le non-narratif ou entre la fiction et le documentaire par exemple, s'est progressivement rétréci.

À un autre niveau, celui de la scénarisation, on remarque que l'Institution culturelle cinématographique a favorisé une autre dichotomie qui, elle aussi, a la vie dure. Il s'agit de la distinction, au sein des seuls films de fiction, entre le film d'adaptation et le film original. Cette distinction s'est imposée, non sans raison d'ailleurs, à partir de considérations relatives au processus de mise en forme du film. Dans le premier cas, celui du scénario d'adaptation, le film est considéré comme la réécriture, sous forme proprement cinématographique, d'une forme première, littéraire celle-là. Dans le second cas, le film est réputé avoir été entièrement créé de toute pièce, en une forme première et unique.

Cette distinction reste pertinente, selon moi, dans la mesure où l'on se situe au seul point de vue de l'intertextualité du film, c'est-à-dire au niveau des rapports de structuration (syntaxique et sémantique) entre le texte d'origine et le texte d'arrivée, le film. Mais il faut convenir que les deux textes gardent leur autonomie, puisqu'une fois le processus d'adaptation enclenché, le film se construit en une production de sens autonome que l'on doit considérer comme un discours nouveau, différent du texte d'ori-

Esther Pelletier fut chargée d'enseignement en scénarisation à l'*Université Laval* et prépare un doctorat sur la scénarisation aux universités *Laval* et *Sorbonne Nouvelle*

gine. Le film d'adaptation acquiert une valeur propre au même titre que le film original et, d'ailleurs, au même titre que le texte littéraire dont il est issu puisqu'il s'érige en un système autonome. C'est pour cette raison que l'étude du processus d'adaptation doit, pour être productive, se faire sur la base du respect de l'autonomie de chacun des textes envisagés, le texte littéraire et le film. L'étude comparative aura alors pour fonction d'établir les ressemblances et les différences entre les mécanismes qui président à l'organisation des deux processus de création, l'un littéraire, l'autre cinématographique.

À l'inverse, le film original est souvent considéré comme tel du fait que la vision de l'énonciateur n'est médiatisée qu'une seule fois, sous forme cinématographique. Cependant, du point de vue de l'intertextualité, c'est-à-dire du point de vue des rapports entre le film et les systèmes de référence qui lui sont externes, la vision de l'énonciateur véhiculée par le film issu du scénario de création n'est en fait, elle aussi, qu'une autre forme d'adaptation puisqu'elle procède de la transcription des systèmes de représentations que la société produit. L'énonciateur adapte en quelque sorte les représentations collectives d'une communauté culturelle donnée en une vision particulière, la sienne.

Ces quelques précisions me permettent maintenant:

1/ de relativiser la dichotomie scénario d'adaptation / scénario de création puisque, comme je viens de le démontrer, ces deux instances interviennent de façon concomitante dans la procédure de l'énonciation;
2/ d'axer ma recherche sur les phénomènes d'adaptation cinématographique vers l'étude comparative des lois de structuration des différents systèmes mis en relation dans l'acte de création d'un film.

Étant donné le cadre restreint de cette analyse, je ne prétends pas me livrer à une étude susceptible d'épuiser tous les éléments de structuration constitutifs d'un système cinématographique et d'un système littéraire. Je me limiterai tout au plus à l'analyse de la structure globale des deux systèmes, ce qui me permettra, du moins je l'espère, d'apporter certaines précisions sur l'adaptation cinématographique.

Pour les besoins de ma démonstration, j'ai choisi d'analyser l'adaptation récente de MARIA CHAPDELAINE, faite par Guy Fournier et Gilles Carle. Il s'agira de vérifier quantitativement et qualitativement la nature des emprunts et retranchements effectués par les deux adaptateurs lors du travail qu'ils ont effectué à partir du roman de Louis Hémon.

Enfin, j'aimerais ajouter qu'après la lecture du scénario, j'ai dû prendre la décision de travailler uniquement sur les rapports entre le roman initial et le film dans sa version pour les salles de cinéma. Il est deux raisons pour lesquelles j'ai dû m'astreindre à ce choix:

1/ l'étude exhaustive des nombreux liens entre le roman, le scénario et le film ne pouvait se faire dans le cadre restreint de cette analyse. De toute façon, l'objectif que je poursuis n'est pas d'esquisser ici une théorie de l'adaptation cinématographique mais plutôt de tirer quelques conclusions relatives au mode de fonctionnement de deux systèmes en co-présence;
2/ le scénario est une étape intermédiaire entre le roman et le film. S'il acquiert une valeur du point de vue de la génération du sens au cinéma, il n'a pas pour autant de valeur intrinsèque, du moins à partir d'un point de vue pragmatique basé sur la réception de l'énoncé cinématographique. Pour l'Institution culturelle qu'est le cinéma, le scénario ne prend son sens qu'en étant rattaché à un film fait. C'est pourquoi, même s'il serait fort intéressant d'analyser en soi le scénario, j'ai décidé de ne prendre en compte que le film qui, au contraire du scénario, fait figure de système achevé, reçu et déchiffré par un auditoire. Par ailleurs, j'ai dû aussi restreindre mon analyse à une partie du récit, soit celle du début du roman et du film dont j'expose la segmentation plus loin.

Le système du récit

Indépendamment l'un de l'autre, le roman et le film de fiction peuvent être conçus comme des systèmes, c'est-à-dire comme des ensembles autonomes constitués d'éléments distinctifs subordonnés à une constante interaction. Ainsi, le système romanesque et le système filmique s'érigent-ils en partie sur la base du réseau de relations entre les personnages et les situations qui évoluent dans le temps et dans l'espace de la diégèse représentée. Ces éléments sont si intimement liés que, comme la théorie des systèmes nous l'enseigne, dès que l'un d'eux varie, cela entraîne une modification des autres éléments et même du système entier.[1]

Par ailleurs, si le roman et le film sont d'abord considérés dans leur entité comme des systèmes globaux et autonomes, ils n'en comportent pas moins également des sous-systèmes: par exemple, les interactions entre deux ou plusieurs personnages peuvent être considérées comme des sous-systèmes. Or, ces sous-systèmes sont perméables au changement du fait qu'ils ont à subir, tout au long du récit fictionnel, de plus ou moins nombreuses et importantes transformations. En ce sens, le système romanesque et le système filmique doivent être compris comme des systèmes ouverts, c'est-à-dire perméables au changement.[2]

En outre, si l'on veut comparer deux systèmes, il convient d'identifier en premier lieu ce qu'ils ont en commun. Or, le roman et le film de fiction ont ceci de commun qu'ils sont tous les deux des moyens d'expression à caractère narratif ou, si l'on veut, de l'ordre du récit. Par narratif il faut entendre "qui raconte une histoire", et par récit "un discours narratif comportant des personnages qui accomplissent des actions".

Cependant, si le roman et le film de fiction sont tous les deux des récits, l'un et l'autre se distinguent nettement au niveau de la mise en forme du récit. Tous deux, en effet, ne mettent pas en oeuvre les mêmes matières de l'expression (au sens de Hjemslev). En effet, le roman est livré par le truchement d'une seule matière de l'expression, la langue, tandis que le film de fiction (et tous les films en général) peut faire appel à cinq matières de l'expression, comme l'a démontré C. Metz[3]: les images, les paroles, les mentions écrites, les bruits et la musique.

En conséquence, l'analyse comparative d'un roman et de sa réécriture sous la forme d'un film doit s'axer sur l'étude des éléments constitutifs des deux systèmes narratifs en cause, systèmes qui peuvent hypothétiquement se rejoindre plus facilement sur le plan de l'organisation des événements et de la modulation temporelle et spatiale par exemple (dépendamment du type de récit), mais qui se démarquent nettement l'un de l'autre au niveau des matières de l'expression qui prennent en charge la transmission du récit. J'examinerai donc le roman et le film MARIA CHAPDELAINE en fonction de ces deux paramètres repérables dans les deux systèmes, la segmentation du récit et l'utilisation des matières de l'expression.

La segmentation du récit: l'organisation de l'action

Le système du récit, qu'il soit de type romanesque ou cinématographique est une production de sens qui s'organise au fur et à mesure que se développent et s'articulent des séries d'événements ou situations narratives. L'ensemble de ces événements ou situations narratives forme ce qu'il est convenu d'appeler la ligne d'action. Chaque situation se modifie par l'entremise d'une série de transformations plus ou moins sensibles qui sont en grande partie générées par les jeux d'interaction entre les personnages, ce qui mène peu à peu le récit à sa conclusion. C'est ce processus de modifications qui contribue à l'actualisation de la capacité du sens à signifier. En effet, ce n'est qu'à la toute fin du récit qu'on peut considérer que tous les éléments du sens sont en place dans le système. C'est donc dire que dans le système du récit, le sens, en même temps qu'il est porté à la connaissance du spectateur, s'articule par le biais de la narrativité, c'est-à-dire par l'entremise de l'articulation du récit en une succession de segments d'action ou de situations narratives.



photo: Pierre Dury

Carole Laure dans MARIA CHAPDELAINE: le dire, le vivre, l'agir

Or, cette articulation narrative (qui est en même temps une articulation du sens) doit nécessairement reposer sur une certaine structure parce que, pour reprendre les mots de Hans-Georg Gadamer dans son essai **Vérité et Méthode**[4], "Tout mouvement du connaître est ordonné". C'est ce fait, par-dessus tout autre, qui permet à un ensemble de spectateurs d'arriver à déchiffrer et à comprendre le récit (du moins dans sa généralité) pour remonter au sens.

Il est donc une structure du récit qui reste repérable dans l'énoncé. Cette structure serait d'ailleurs pré-existante à sa manifestation dans le récit. C'est du moins ce que l'on peut conclure des travaux de l'anthropologue américain Edward T. Hall, notamment dans son essai **Le langage silencieux**[5]. C'est pourquoi on la considère comme une structure logique *a priori*, qui pré-existe à l'énoncé et qui ne se dévoile qu'une fois mise en situation d'énonciation-énoncé.

Cette structure organisée en trois paliers d'articulation devient l'assise d'un modèle d'analyse considéré comme scientifique dans la mesure où il se distingue de son objet (le récit romanesque ou le récit cinématographique) et qu'il est fondé sur des concepts opératoires abstraits (les niveaux d'articulation de la structure) permettant d'une part, de découper la ligne d'action du récit en traits pertinents et distinctifs (que je nommerai segments d'action) et, d'autre part, de poser des hypothèses qui sont vérifiables dans l'objet d'analyse.

Ainsi la ligne d'action présuppose-t-elle un plan de développement sur lequel elle prend son étendue pour faire jaillir le sens. Le plan de développement de l'action est donc en même temps un plan de développement du sens et est constitué de segments imbriqués les uns dans les autres, articulés et hiérarchisés en 3 niveasx: celui du pattern (troisième niveau d'articulation), celui du set (deuxième niveau d'articulation) et celui de l'isolat (premier niveau non articulé). J'emprunte cet appareil conceptuel à la fois à Edward T. Hall qui l'a exposé dans le cadre d'une anthropologie du langage et à François Baby qui l'a transposée dans le champ du cinéma.

Pour les besoins de ma démonstration, je me référerai uniquement au troisième niveau de la structure du récit, c'est-à-dire le niveau des patterns, ou segments qui correspondent aux grands ensembles ou mouvements de l'action du récit. Il est à remarquer que cette segmentation ne correspond en aucun cas aux chapitres du roman ni aux séquences du film. Chapitres et séquences sont en fait des divisions qui ne sont pas toujours pertinentes au point de vue narratologique. Au contraire, la division en patterns tire sa pertinence du fait qu'elle permet de séparer les unes des autres les unités d'action complètes et autonomes qui font avancer le récit vers sa finalité, en même temps que le sens se structure et se dévoile aux spectateurs.

MARIA CHAPDELAINE: système littéraire et système de l'adaptation cinématographique

Tout au long du parcours narratif, la segmentation du récit de Fournier-Carle diffère sensiblement de celle du récit de Hémon. En effet, la structure de l'action du récit romanesque comprend quatorze patterns d'action autonomes alors qu'on en retrouve onze dans le récit cinématographique. À la lumière du parallélisme entre les deux récits, on constate que lors du passage du roman au film: 1. L'action s'est considérablement dilatée au début du récit (ce que j'analyserai tout de suite après); 2. qu'au contraire, l'action s'est passablement rétrécie vers la fin du film, soutenue par un montage alterné où on assiste à la mort de François Paradis, à celle de Laura Chapdelaine, aux fêtes du Nouvel An et enfin au choix d'un mari pour Maria.

Cette technique du montage alterné est aussi utilisée au tout début du récit filmique alors que Fournier et Carle ont choisi de présenter trois lignes d'action qui se développent parallèlement et constituent trois patterns d'action distincts:

1/ l'attente du retour de Maria à Péribonka par sa famille;
2/ le retour du camp de François Paradis et des bûcherons;
3/ le voyage de retour de Maria sur le Lac Saint-Jean.

Ces trois lignes d'action convergent vers un seul et même lieu, Péribonka, et le spectateur est en mesure de présumer de leur convergence éventuelle.

L'action du début du roman s'échafaude différemment puisqu'elle n'est constituée que d'un seul pattern d'action: le retour de Maria à Péribonka. Le narrateur omniscient du roman oriente le récit sur l'interaction entre Maria et son père venu l'accueillir au village de Péribonka.

Alors que le film met l'accent sur les trois patterns (l'attente, le retour de Maria, le retour de François), le roman nous présente Maria à son arrivée. Qui plus est, la rencontre avec François Paradis, bien qu'essentielle pour la poursuite du récit romanesque, est beaucoup plus discrète que dans le film. Elle est traitée de façon beaucoup plus incidentelle, quasiment fortuite. À ce stade du récit romanesque, l'action privilé-

gie l'interaction entre les personnages principaux (les Chapdelaine, François Paradis, Eutrope Gagnon). Par ailleurs, ce premier segment narratif, qui met aussi en scène certains personnages secondaires et décrit certains lieux géographiques et la nature environnante, permet de situer au passage le milieu dans lequel évolueront les personnages principaux. Le langage écrit ordonne tous ces éléments en succession et le lecteur les découvre un à la suite des autres. À la fin de ce premier segment d'action, tous les personnages principaux sont en place bien qu'on ait peu d'information à leur sujet et la relance du récit est assurée par la visite prochaine de François Paradis, attendu chez les Chapdelaine.

En ce qui a trait à l'adaptation cinématographique, les premiers segments d'action acquièrent une assez grande importance proportionnelle, puisqu'ils constituent près d'un quart du film, soit 24 minutes. L'action, qui est passablement transformée par rapport à celle de la première partie du roman de Hémon, subit donc un genre d'extension dont la fonction principale est de présenter dès l'abord les personnages et le milieu dans lequel ils évolueront. En effet, l'entrelacement des trois lignes d'action permet de donner aux spectateurs une très grande quantité d'information relative aux personnages principaux (et même aux personnages secondaires): le spectateur est ainsi rapidement fixé sur leur physique, leur identité, leur personnalité et possède certains indices sur leur psychologie de même que sur les liens qu'ils entretiennent les uns avec les autres. De plus, cette extension du récit apporte, simultanément à l'information sur les personnages, des données précises quant au continuum spatio-temporel et au milieu dans lesquels se développeront les divers événements du récit.

Or, alors que dans le récit littéraire l'information est livrée au compte-gouttes et linéairement (en raison précisément du medium linguistique qui oblige à une émission successive des éléments du message), dans le récit cinématographique, les éléments d'information se présentent à deux niveaux imbriqués l'un dans l'autre:

- premier niveau: par une série de couches simultanées dans un seul plan;
- deuxième niveau: par une succession de couches simultanées que crée le montage des plans.

En effet, par le jeu des entrecoupements et des superpositions des matières de l'expression, le cinéma permet la livraison "polyphonique" (au sens de Barthes) d'informations regroupées en divers ensembles. Un segment très court d'un film peut livrer une multitude d'informations sur un ou plusieurs personnages, sur l'espace dans lequel ils évoluent, sur leur milieu physique ou psychologique et sur la temporalité dans laquelle se déroule l'action. Ces informations peuvent figurer simultanément dans un seul plan et se multiplier par la combinaison des plans entre eux. Le système filmique possède ainsi, comme on le sait, la propriété de placer le spectateur dans une situation où il doit absorber une masse importante d'information dans un laps de temps restreint, sans que celui-ci n'ait aucun contrôle sur le débit de la transmission de l'information. Il s'agit là d'une situation inverse à celle dans laquelle est placé le lecteur du roman qui peut pour sa part contrôler à sa guise le débit de la communication.

Dans la première partie du film de Carle, l'information est fort abondante. Elle est livrée aux spectateurs en trois masses distinctes que ceux-ci doivent absorber pour reconstruire les trois lignes d'action. Cette information est non seulement abondante en termes de quantité mais elle est également surchargée de données d'ordres différents qui contribuent à la hiérarchisation de l'information. Non seulement le spectateur doit-il absorber l'information sur les personnages principaux (Maria, le père, François Paradis, Eutrope) et les liens qui les unissent de même que leur milieu d'appartenance, mais il doit aussi faire l'effort d'ingurgiter toute l'information qui est donnée à propos d'un certain nombre de personnages secondaires (les enfants Chapdelaine, le curé, le crieur, le marchand général, l'employée des postes, l'aubergiste, l'ami de François Paradis, le cuisinier du chantier, etc.).

Or, comme le système filmique a aussi comme propriété d'être basé sur la représentation figurative et qu'il oriente de façon univoque, par le fait d'une désignation précise, la vision du spectateur sur l'extériorité des personnages et leur milieu ambiant, l'information sur les personnages acquiert, lors de son apparition à l'écran et, donc, de sa réception par le spectateur, une importance aussi grande pour les personnages principaux que pour les personnages secondaires et nécessite un aussi grand effort de déchiffrement de la part du spectateur. En effet, devant la mise en scène que Carle effectue de la rencontre de François Paris et Maria ou devant celle de la rencontre de François Paradis avec l'employée des postes à qui il offre un cadeau, le spectateur reçoit toute l'information à un même niveau, surtout en début de récit où la hiérarchie des divers éléments d'information ne s'est pas encore précisée.

À la lumière de ce qui vient d'être dit, il m'apparaît que Carle et Fournier n'ont peut-être pas suffisamment tenu compte du medium cinématographique au cours de leur travail d'adaptation, du moins en ce qui a trait à cette première partie du récit. En effet, en plus d'avoir installé dès le tout début et en un seul bloc monolithique tr-

lignes d'action qui servent à présenter une multitude de personnages, ils se voient très bientôt pris à développer ces personnages, en un très court laps de temps et choisissent de le faire sur le mode du dire plutôt que sur le mode du vivre: on aura probablement remarqué que la plupart des personnages sinon tous, dans le film, se font connaître par le biais de leur dire sur leur propre agir ou sur l'agir des autres plutôt que par le biais de l'agir même. Dans MARIA CHAPDELAINE, on ne voit pas les personnages vivre, on les voit au contraire dire ce qu'ils vivent et raconter leur agir. Ce qui n'est pas le propre du type de cinéma que Carle et Fournier ont adopté. Il est fréquent que dans un roman les personnages se racontent. Il va de soi que le medium linguistique ne peut permettre aux personnages d'agir comme tel. Mais au cinéma, étant données les matières de l'expression, dont bien sûr les images mouvantes, l'Institution a toujours favorisé une narration basée sur l'agir des personnages. Seuls quelques cinéastes dont, pour ne prendre que quelques exemples, Raoül Ruïz et Marguerite Duras se sont engagé à produire un cinéma que l'on pourrait appeler le cinéma du non-agir mais il s'agit là d'une forme de films spécifique qui au contraire du type de cinéma adopté par Carle-Fournier, met l'accent sur le discours plutôt que sur l'histoire, au sens de Benveniste.

Le problème que je soulève ici est d'autant plus crucial dans le cas présent que le thème principal du roman de Hémon n'en est pas un qui est apte à générer l'action. C'est ce qui explique probablement le fait que la préséance donnée au dire sur l'agir ait tendance à se perpétuer tout au long du récit jusqu'à la toute fin. En effet, le récit focalise dès le début sur les troubles émotifs éprouvés par Maria et sur son désir croissant d'établir une relation amoureuse avec François Paradis. Le défi était de taille mais on peut avancer qu'il n'a sans doute pas été relevé à sa juste mesure. Quoi de plus difficile au cinéma que de parvenir à visualiser, à rendre compte par le biais de l'agir, des problèmes émotifs qui justement poussent au non-agir? On peut certes y parvenir, mais tel n'est pas le cas ici. D'autant plus que le défi en question est surdéterminé par le fait que l'objet du désir de Maria, François Paradis, même s'il est bel et bien présent dans l'univers diégétique, est absent des lieux physiques habités par Maria. La conjonction du non-agir et de l'absence, voilà je pense le problème spécifique que posait l'adaptation du roman de Hémon.

Le non-agir, l'angoisse, l'absence, l'ennui sont des abstractions difficilement représentables par le biais d'un medium iconique. Ce ne sont pas des actions mais des états. Bien sûr Carle et Fournier en ont été conscients et ont dû avoir recours à diverses techniques comme la voix-off et l'écriture de lettres par exemple pour essayer de donner vie à leur personnage enfermée dans un milieu clos et éloignée de son objet de désir. Mais tout cela n'est pas très convainquant.

Cela dit, et pour conclure en fermant la boucle, il me semble que le piège dans lequel sont tombés Carle et Fournier est caractéristique d'une attitude assez fréquente face à l'adaptation. On a souvent le réflexe d'adapter strictement certains textes littéraires qui ne se prêtent pas toujours à un tel exercice. Bien sûr les deux adaptateurs ont pris plusieurs libertés par rapport au texte littéraire ici et là dans leur scénario mais leur volonté de fidélité s'est, je pense, montrée trop grande puisque le sujet de MARIA CHAPDELAINE, fondé sur le non-agir et l'absence, apparaît idéal pour un cinéma de type durasien par exemple même si la facture de l'oeuvre écrite reste finalement, pour sa part, des plus classiques. Il faut peut-être voir en cela une preuve de ce que j'avançais plus haut, à savoir qu'il serait peut-être temps de considérer l'adaptation à partir du medium vers lequel on se dirige, le cinéma, plutôt qu'à partir du medium de départ, le littéraire et ainsi tenir compte de l'autonomie respective des deux systèmes.

1/ Voir à ce sujet: P. Watzlawick, J. Helmick-Beavin, D. Jackson, **Une logique de la communication**, Paris, *Seuil*, 1972, p. 123.

2/ **Ibid.**, p. 121 et 122.

3/ Voir à ce sujet: Christian Metz, "L'étude sémiologique du langage cinématographique: à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?", **Cinéma: théorie, lectures**, no spécial de la *Revue d'Esthétique*, Paris, *Klincksieck*, 1978, p. 129 à 143.

4/ Hans-Georg Gadamer, **Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique**, Paris, *Seuil*, 1976, Collection "L'ordre philosophique", p. 257.

5/ Edouard T. Hall, **Le langage silencieux**, Paris, *Mame*, 1973.

Histoire et discours au cinéma

par André Gaudreault

Le titre de cet essai ne peut que rappeler un article de Christian Metz: "Histoire/discours. Note sur deux voyeurismes"[1], publié il y a quelque temps déjà. Il s'agissait là, vraisemblablement, de la première application au domaine du cinéma, des catégories benvenistiennes. Plusieurs auteurs ont depuis fait ça et là référence à ces catégories en rapport avec le cinéma[2], mais on est loin du compte si l'on considère le nombre, l'ampleur et l'amplitude des applications au champ strictement littéraire. On pourra penser qu'une telle situation est redevable à la difficulté éventuelle d'appliquer à un mode d'expression non linguistique un modèle d'interprétation formulé à partir d'une problématique foncièrement linguistique. Il n'est certes pas facile d'identifier, si même il le faut, l'équivalent cinématographique des "shifters" ou des déictiques de la langue. Il n'est pas non plus facile de jauger avec exactitude les diverses modulations temporelles d'un mode d'expression fondé sur des images en mouvement qui ont comme première caractéristique, comme on l'a souvent fait remarquer, de sembler se présenter comme un éternel présent. "Shifters"[3], déictiques[4] et modulation temporelle, tels sont en effet les paramètres par lesquels Benveniste a choisi d'établir son distinguo.

Mais il est une autre "façon d'envisager le problème de l'énonciation" (pour reprendre les termes du titre de l'article de Jost), surtout si l'on a devant soi un texte narratif (qu'il soit scriptural ou filmique). Pour ce faire, il faut accepter de penser la dichotomie benvenistienne entre "histoire" et "discours" précisément comme non dichotomique, à la suite de ce qu'a naguère proposé Tzvetan Todorov. C'est à partir de cette autre façon d'envisager le problème de l'énonciation que nous nous appliquerons à démontrer l'éventuelle utilité de ces catégories pour une compréhension des fondements narratifs de l'expression filmique.

Il convient de considérer, en tout premier lieu, l'évolution qu'a subie la théorie de Benveniste depuis qu'elle a été énoncée dans des articles devenus célèbres depuis[5]. Les catégories d'histoire et de discours ont été appliquées, au tout début, à l'aspect strictement linguistique de l'énonciation (peu importe d'ailleurs qu'elle ait été ou non narrative). C'est en fonction de la nature de seules unités grammaticales que l'on jugeait d'un texte pour savoir s'il se rangeait sous la catégorie du discours ou sous celle de l'histoire: "shifters", déictiques ou temps des verbes. Il s'agissait de saisir comment un énonciateur marquait (ou ne marquait pas) de sa présence son énoncé. La question de savoir s'il était narrateur ou pas (s'il s'agissait ou non d'une énonciation narrative) ne se posait pas comme telle. Si jamais tel ou tel texte était proféré par un narrateur, il s'agissait seulement de juger de son activité discursive en tant qu'énonciateur, en tant qu'utilisateur d'une langue (plutôt que raconteur d'une histoire). C'est Gérard Genette qui, dans un deuxième temps, a ouvert une nouvelle voie en soumettant à une deuxième analyse un passage du **Gambara** de Balzac qui avait servi à Benveniste comme exemple de pure "histoire". Genette fut amené à conclure que le texte en question recelait certains éléments hétérogènes relevant au contraire, selon lui, de l'ordre du discours. Pour arriver à démontrer son propos, Genette dut dépasser le niveau des seules unités grammaticales et tenir compte de la nature narrative du texte envisagé. Il en vint ainsi à montrer comment certains segments du texte de **Gambara** affichaient le ca-

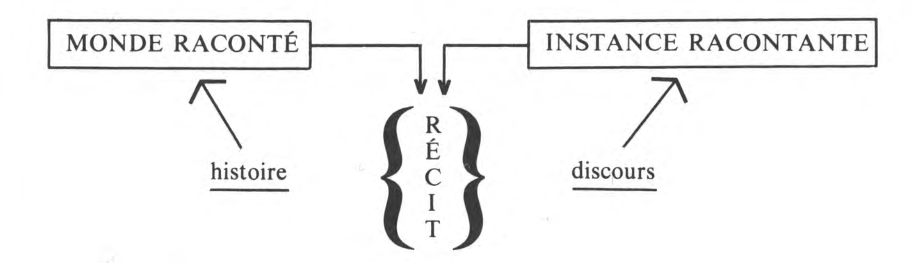
André Gaudreault enseigne le cinéma à l'*Université Laval* et a publié plusieurs ouvrages et articles sur le cinéma. Son doctorat portait sur une théorie narratologique du cinéma

ractère concerté (l'aspect discursif) de la narration, comment certains indices dévoilaient et attestaient la présence, au-dessus de l'histoire racontée, sinon d'un énonciateur en tant que tel, du moins d'une quelconque instance responsable de l'organisation des signifiants narratifs et capable, par exemple, de porter des jugements sur l'univers diégétiques constitutif du récit produit[6]. Il en vint ainsi à conclure que les "... essences de [l'histoire] et du discours (...) ne se trouvent presque jamais à l'état pur dans aucun texte: il y a presque toujours une certaine proportion [d'histoire] dans le discours, une certaine dose de discours dans [l'histoire][7]."

Mais il est une autre façon, plus fonctionnelle croyons-nous, d'envisager la question. Il s'agit de pousser la logique de l'analyse de Genette et de considérer, comme le fait Todorov dans le même numéro de **Communications**, que "... l'oeuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours[8]." C'est ainsi qu'il devient possible de laisser tomber toute velléité de ventilation "en deux sous-ensembles disjoints [de] l'ensemble des productions discursives attestées"[9], qui finit bientôt par apparaître comme un exercice vain. C'est par ce biais qu'il nous apparaît productif de chercher à cerner avec précision les divers modes du récit, les divers régimes de communication narrative. Pour ce faire, il faut considérer le récit, *tout récit*, comme une réalité à deux faces.

Une oeuvre narrative (film, roman ou autre) résulterait ainsi d'une *tension* entre deux pôles: d'une part, l'univers diégétique (*le monde raconté*) et d'autre part l'agent organisateur de ce monde (*l'instance racontante*). Tout récit serait donc modulé à partir de ces deux pôles et serait ainsi le lieu potentiel d'un privilège accordé à l'un des deux pôles sur l'autre. Tout récit est à la fois un discours (le discours d'une instance racontante) et une histoire (l'histoire du monde raconté). Lorsque le récit donne préséance au monde raconté, il se situe plutôt du côté de l'histoire alors que lorsqu'il donne préséance à l'instance racontante, il se situe plutôt du côté du discours. Un récit est histoire (plutôt que discours) lorsqu'il permet une plus grande émergence du monde raconté et il est discours (plutôt qu'histoire) lorsqu'il permet, au contraire, une plus grande émergence de l'instance racontante. Dans le premiers cas: "Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes[10]." Dans le deuxième cas, "le locuteur [le narrateur, l'agent organisateur du récit] s'approprie l'appareil formel de la langue [l'appareil de communication narrative] et (...) énonce sa position de locuteur [de narrateur]"[11].

D'où le schéma suivant:



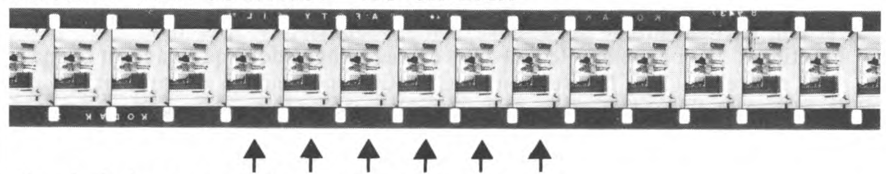
Chaque élément d'un film (et en fait de toute autre forme narrative) est révélateur d'un des pôles de la tension qui donne naissance au récit et fournit de l'information soit sur le monde raconté, soit sur l'instance racontante. Aussi est-il possible, par exemple, de raconter une histoire, l'histoire du monde raconté, en faisant en sorte que l'autre pôle de la tension narrative, l'instance racontante qui, pourtant, est à l'origine de la communication narrative, soit pratiquement absente (en apparence du moins) du message narratif. Tel est le cas, par exemple, de ce que l'on a appelé le cinéma de la transparence (et dont Bazin s'est fait l'ardent défenseur) ainsi nommé parce que, précisément, l'instance racontante pourtant située "entre" le spectateur et le monde raconté, choisit de s'invisibiliser au maximum, de devenir transparente: le spectateur voit le monde raconté à travers elle, sans *la* voir. C'est le règne du "régime de l'histoire", pour reprendre une expression de Metz.[12] Dans d'autres cas, à l'opposé, l'instance racontante choisit de régler son degré d'émergence de telle sorte qu'elle s'affiche, de manière relativement intempestive, comme origine illocutionnaire des énoncés narratifs filmiques. Ainsi du cinéma "déconstruit", du film dysnarratif, etc., qui fonctionnent à plein sous le régime du discours, laissant avec peine transparaître l'histoire d'un monde raconté qui ne se donne pas le moindre air d'autonomie.

Le régime de l'histoire, pour ne prendre qu'un exemple, c'est le cinéma d'une certaine part des néo-réalistes italiens dont le projet[13] (un des projets) est de ne recourir au montage que dans les cas où cela s'avère absolument nécessaire alors que le régime du discours, c'est une certaine part du cinéma soviétique qui n'hésite pas à arrêter le

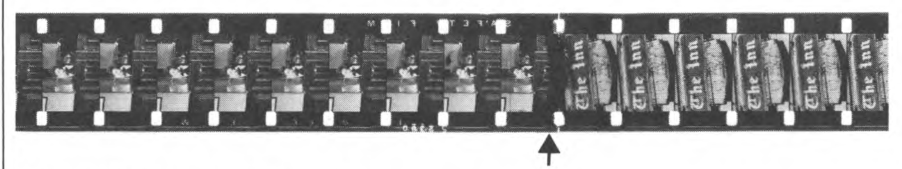
flux narratif de l'histoire pour permettre l'irruption intempestive de l'instance racontante qui s'affiche par ses commentaires (éventuellement ironiques: les harpes d'OCTOBRE) sur le monde raconté.

Tout ce qui précède s'applique tout aussi bien, moyennant quelques ajustements, à tout message narratif, quelle que soit la (ou les) matière(s) d'expression mise(s) en jeu. Il est cependant un aspect du problème qui reste spécifique à la narration filmique et par lequel le cinéma (ou, plutôt, le récit filmique) se différencie des autres arts narratifs. C'est que le film se présente ontologiquement, pour reprendre un terme cher à Bazin, comme le résultat d'une tension dialectique continuelle entre l'histoire et le discours, en raison de la nature même des relations de consécution d'images constitutives du cinéma. Si bien qu'il peut être justifié d'avancer que le récit filmique est le produit de deux couches narratives superposées relativement indépendantes l'un de l'autre[14]. On parle de consécution d'images à deux niveaux différents au cinéma: la succession des photogrammes qui donne naissance au plan et la succession des plans qui donne naissance à la séquence (ou au syntagme). Roman Gubern a choisi d'appeler la première "articulation entre photogramme et photogramme" et la deuxième "articulation entre plan et plan"[15]. Chacune de ces deux articulations (au sens non linguistique du terme) est le produit de deux opérations distinctes au cinéma: le tournage pour la première et le montage pour la deuxième. D'où le schéma suivant:

DOUBLE "ARTICULATION" AU CINÉMA



1° articulation entre photogramme et photogramme



2° articulation entre plan et plan   collure

Or chacune de ces articulations produit un effet différent au niveau de la réception spectatorielle. Dans les conditions de réception telles que mises en place par l'Institution cinématographique, et sauf accident de parcours ou, encore, volonté expresse de la part de l'instance de production du film, l'articulation entre photogramme et photogramme est absolument invisible et transparente. C'est une articulation non marquée à la transitivité et au silence quasi ontologiques. Au contraire, et tout aussi ontologiquement (sinon plus), l'articulation entre plan et plan est, elle, toujours-déjà marquée et non silencieuse. Elle reste sensible, même lorsque tout a été mis en oeuvre, au niveau de l'instance racontante, pour l'invisibiliser au maximum. Si ces deux articulations sont fondamentalement discontinues, seule la première peut arriver à restituer une continuité qui semble naturelle (sauf si l'on soumet le film à un régime de consommation non prévu par l'Institution: ainsi de l'analyste qui visionne un film sur une table de montage). Au contraire, l'articulation de plan à plan est et restera toujours sensible. Les plans restent toujours des unités discrètes[16] même si certaines pratiques de montage ont comme objectif de réduire au silence maximal l'articulation qui les réunit.

Pour revenir à la théorie de Benveniste, il nous apparaît évident que l'articulation entre photogramme et photogramme se situe carrément du côté de l'histoire, c'est-à-dire du côté du monde raconté et qu'elle laisse transparaître bien peu de choses, en tant qu'articulation, concernant l'instance racontante. Elle semble en effet, pour reprendre les termes de Genette, "émancipé[e] de tout patronage narratif"[17]. À l'opposé, l'articulation entre plan et plan affiche toujours-déjà son caractère concerté (si peu soit-il), son caractère discursif. Elle est discours avant d'être histoire et elle en dit finalement toujours plus sur l'instance racontante que sur le monde raconté. Son opacité a maintes fois été remarquée: "... le montage le plus narratif est toujours discours, acte d'énonciation, même lorsqu'il est mis au service du récit le plus transparent[18]."

Mais l'on sait quel destin fera connaître l'Institution cinématographique à l'articulation entre plan et plan:
"Dans les termes d'Émile Benveniste, le film traditionnel se donne comme histoire, non comme discours. Il est pourtant discours, si on le réfère aux intentions du cinéaste, aux influences qu'il exerce sur le public, etc.; mais le propre de ce discours-là, et le principe même de son efficacité comme discours, est justement d'effacer les marques d'énonciation et de se déguiser en histoire"[19].

Pour se déguiser en histoire, le film doit se présenter sans marques d'énonciation. La première marque qu'il aura à effacer, ce sera précisément la marque que laisse tout changement de plan. C'est ce qui explique que la tendance dominante de la pratique du montage favorise les raccords qui, à l'instar de ce qui prévaut dans le cas de l'articulation entre photogramme et photogramme, donnent à l'articulation entre plan et plan un caractère de fluidité et de souplesse qui seule serait capable de produire l'illusion de continuité, de telle façon que "le fil des événements donne l'impression de se dérouler lui-même, continûment"[20].

1/ Initialement publié dans un ensemble en hommage à Émile Benveniste: **Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste**, sous la direction de Julia Kristeva, Jean-Claude Milner et Nicolas Ruwet, Paris, *Seuil*, 1975, p. 301-306. Repris dans Christian Metz, **Le Signifiant imaginaire**, Paris, *U.G.E.*, 1977.

2/ Ainsi François Jost, par exemple, dans "Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation", **La Théorie du film**, sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, Paris, *Albatros*, 1980, p. 121-131.

3/ "Shifters" ou embrayeurs: "Les embrayeurs sont une classe de mots dont le sens varie avec la situation; ces mots, n'ayant pas de référence propre dans la langue, ne reçoivent un référent que lorsqu'ils sont inclus dans un message." Jean Dubois **et alii, Dictionnaire de linguistique**, Paris, *Larousse*, 1973, p. 184.

4/ Déictiques: "On appelle **déictique** tout élément linguistique qui, dans un énoncé, fait référence (1) à la situation dans laquelle cet énoncé est produit, (2) au moment de l'énoncé (temps et aspect du verbe), (3) au sujet parlant (modalisation); ainsi les démonstratifs, les adverbes de lieu et de temps, les pronoms personnels, les articles (...) sont des déictiques, ils constituent les aspects indiciels du langage." **Ibid.**, p. 137.

5/ On pourra se reporter, entre autres, à "Les relations de temps dans le verbe français" et "De la subjectivité dans le langage" parus dans le premier tome de **Problèmes de linguistique générale**, Paris, *Gallimard*, 1966. Voir aussi, et surtout, "L'appareil formel de l'énonciation", dans le deuxième tome du même ouvrage.

6/ Voir "Frontières du récit", *Communications 8*, Paris, *Seuil*, 1966, p. 159ss. Article repris dans **Figures II**, Paris, *Seuil*, 1969. Dans son analyse du passage de **Gambara**, Genette montre comment la "... moindre observation générale, le moindre adjectif un peu plus que descriptif, la plus discrète comparaison, le plus modeste "peut-être", la plus inoffensive des articulations logiques introduisent dans la trame ([de l'histoire]) un type de parole qui lui est étranger, et comme réfractaire." (p. 162).

7/ **Ibid.**, p. 161. Ici, comme dans la note précédente, nous nous sommes permis de remplacer le mot "récit" utilisé par Genette par "histoire" (entre crochets). On sait que "récit" au sens précis où Genette l'entend ici est l'équivalent de "histoire" et qu'il n'a alors pas le sens d'"oeuvre narrative".

8/ Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire", *Communications 8*, p. 126.

9/ Catherine Kerbrat-Orecchioni, **L'Énonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, *Armand Colin*, 1980, p. 170.

10/ Émile Benveniste, **op. cit.**, tome 1, p. 241.

11/ **Ibid.**, tome II, p. 82. On a pris la liberté, pour "adapter" les propositions de Benveniste aux phénomènes narratifs, d'ajouter les mentions entre crochets.

12/ **Op. cit.**, p. 306.

13/ Projet qui est, selon Bazin, de "dépouiller l'entreprise cinématographique de toute trace d'intervention artistique". **Qu'est-ce que le cinéma? IV Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme**, Paris, *Éditions du Cerf*, 1962, p. 148.

14/ C'est, entre autre, ce que nous avons tenté de démontrer dans notre thèse de doctorat (non publiée): **Récit scriptural, récit théâtral, récit filmique: prolégomènes à une théorie narratologique du cinéma**, Paris, *Université de la Sorbonne Nouvelle*, 1983. On pourra aussi se reporter à nos articles "Narration et monstration", *Hors Cadre*, no 2, Université de Paris VIII, à paraître en mars 1984 et "Film, récit, narration: le cinéma des frères Lumière", *Iris*, vol. 11, no 1, Paris, Éditions Analeph, à paraître en avril 1984.

15/ Roman Gubern, "David Wark Griffith et l'articulation cinématographique", **Les Cahiers de la Cinémathèque**, Perpignan, no 17, décembre 1975, p. 8.

16/ Il existe au moins une exception importante: les plans réunis pour réaliser ce qu'il est convenu d'appeler l'arrêt pour substitution (truc par arrêt de la caméra) dont Méliès, par exemple, était particulièrement friand.

17/ Gérard Genette, **Figures III**, p. 193. Rappelons cependant que Genette utilise cette expression pour caractériser le monologue intérieur (ou discours immédiat).

18/ Alain Bergala, **Initiation à la sémiologie du récit en images**, Paris, *Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente*, 1977, p. 34.

19/ Christian Metz, **article cité**, p. 301.

20/ Alain Bergala, **op. cit.**, p. 39.

Les structures d'activation du récepteur contenues dans le film

par Francois Baby

Si l'étude de l'énonciation a constitué et constitue toujours un mode d'étude remarquablement fécond des oeuvres cinématographiques, il n'en demeure pas moins qu'elle laisse de côté, d'entrée de jeu — je dirais même par définition — une dimension fort importante de l'oeuvre: ce que le spectateur fait de cette énonciation, comment il la reçoit, comment il la traite et ce qu'il en reste, ou, si l'on veut, ce qu'elle est devenue quand le processus de décodage et de traitement est terminé et pourquoi il en est ainsi.

À partir de 1969, j'ai commencé à étudier certains aspects du phénomène pour tenter d'arriver à une compréhension et à une explication techniquement satisfaisante du constat que l'on peut faire tous les jours de l'adhésion ou du refus d'adhésion du spectateur au processus de décodage d'un film pendant sa projection.

Pourquoi est-ce que dans tel cas le processus fonctionne, et pourquoi ne fonctionne-t-il pas dans tel autre?

Sans jamais penser que je pourrais arriver à trouver ni toutes les réponses, ni des réponses définitives à ces comment et à ces pourquoi, j'ai tenté néanmoins d'amorcer certaines voies de solutions. J'en suis arrivé à penser, comme bien d'autres d'ailleurs que:

— Il y a dans le rapport entre l'auteur, le réalisateur, le metteur en scène et le spectateur, quelque chose qui transcende, ou qui est premier si l'on veut, ou antérieur au médium lui-même. Ce quelque chose, c'était le *Message*.

— Devant des messages aussi différents que ceux dont je parlais il y a un instant, qu'est-ce qui agit dans le message?

Je suis donc parti de l'hypothèse, qui aujourd'hui semble fort banale mais qui à l'époque ne l'était guère, qu'il y a dans le message quelque chose qui transcende le strict aspect sémantique — le sens énoncé — et qui agit sur le spectateur pour l'amener à décoder, à continuer ou à cesser de le faire, ou à recommencer son décodage s'il l'a interrompu.

En raffinant un peu on pourrait dire: *il y a plus que le sens* ou, si l'on veut, intimement tressé à travers le sens, le contenu, l'énonciateur expédie autre chose qui interagit sur le spectateur pour faire en sorte que la communication se maintienne jusqu'au bout, ou pas.

Avant de continuer, il n'est peut-être pas inutile de faire un bref rappel. Il est demandé du spectateur des comportements se situant en deux temps fort différents: *avant* l'acte de communication, et *pendant* l'acte lui-même. (Certaines formes de com-

François Baby est professeur à l'Université Laval et compte plusieurs textes à son actif. Il s'est penché particulièrement sur le problème de l'adaptation cinématographique, abordant notamment le film IXE-13. Ses recherches récentes portent sur la psychologie, la communication et le cinéma.

munication font même intervenir un troisième temps: *après* la communication; c'est le cas de la publicité, par exemple.)

Avant l'acte, il lui est demandé d'ouvrir le poste ou de se rendre au cinéma (et pour cela bien des actes sont souvent nécessaires). Ici, c'est difficilement le message lui-même qui agit directement, mais plutôt ce qu'on en dit (la pub), la qualité de l'énonciateur (la célébrité plus ou moins grande de l'auteur), l'aversion ou l'estime que l'on voue à ceux qui interprètent le message, etc.

Pendant l'acte lui-même, les comportements demandés sont au moins de deux ordres:

1/ d'abord ceux qui permettent au spectateur de se brancher physiquement au système ou de rester branché: l'attention, le fait de regarder, d'écouter, etc.

2/ ceux qui lui font entreprendre la synthèse du message à partir de son propre pré-acquis, en se servant du message comme d'un manuel d'instructions qui lui dit quel segment de son pré-acquis cognitif prendre et comment l'assembler aux autres segments déjà retenus.

C'est ce qui agit sur lui dans le message que nous allons tenter de voir maintenant — du moins un certain nombre d'éléments du message qui agissent sur lui.

Nous laisserons de côté évidemment tous les éléments agissant sur le spectateur et qui viendraient de l'émetteur directement, du médium, ou des autres spectateurs qui entourent notre récepteur pour nous contenter de saisir certains éléments de l'interaction message-spectateur qui *activent* le spectateur et le gardent occupé au décodage sémantique et à la synthèse du message.

Il faut bien se rappeler qu'un système de communication comme le cinéma est d'une extraordinaire fragilité; il est sens cesse menacé de tomber en panne, car à tout moment, le spectateur peut toujours se débrancher et se retirer.

Pour que l'on obtienne la synthèse du message par le récepteur, il faut non seulement qu'il entreprenne et maintienne les comportements de nature cognitive cités précédemment, mais aussi toute une série d'autres comportements de natures très diverses.

Alors se pose la question: pourquoi le récepteur fait-il cela et continue-t-il de le faire pendant toute la projection?

Une des avenues de réponse que nous avons voulu explorer repose sur l'hypothèse que le message contient plus que son contenu strictement sémantique. Outre le sens, ou je devrais dire plus exactement à travers le sens, il y a d'autres éléments qui agissent sur le récepteur et l'amènent à entreprendre les divers comportements d'acquisition et de décodage du message et à y persévérer tout au long de l'acte de communication.

En d'autres termes, le message contient bien de l'information et de la redondance, mais aussi autre chose: des éléments qui ont pour effet d'*activer ou d'énergiser le récepteur* et de le maintenir dans cet état tout au long du déroulement du message. Ces éléments sont évidemment véhiculés par le contenu, mais ils sont, nous allons le voir, d'une nature bien différente.

Nous avons donné à ces éléments le nom de *structure d'activation du récepteur*, car il s'agit véritablement de structures contenues dans le message. Ces structures sont organisées suivant deux dimensions. La première est parallèle au message. On retrouve en effet ces structures tout au long du message, de façon très organisée et suivant des règles qui gouvernent les relations entre chacun de leurs éléments constitutifs.

La seconde dimension est perpendiculaire au message et va dans le sens message-récepteur. Là aussi nous retrouvons un faisceau continu de relations organisées entre les éléments constitutifs de ces structures et le récepteur.

Soulignons, avant d'aller plus loin, que les relations message-récepteur ne sont évidemment pas les seules en jeu et qu'il y en a d'autres qui jouent un rôle sans doute tout aussi déterminant; qu'on songe par exemple aux relations émetteur-récepteur ou aux relations canal-récepteur. Je me limiterai cependant à envisager dans cet article seulement les structures de relations message-récepteur.


photo: Pierre Véronneau

François Baby et André Gaudreault

Nous allons maintenant dire un mot de chacune des principales structures d'activation du récepteur.

La centralité du message

Tout ce qui nous entoure ne nous touche pas de la même façon et avec la même intensité. Il y a en effet des choses qui nous laissent parfaitement indifférents, d'autres qui nous touchent indirectement et, au contraire, d'autres qui sont au centre même de nos préoccupations et qui nous touchent donc très vivement.

Dans le langage courant on dira que certaines choses nous "intéressent" plus que d'autres. En communication on dira que certains messages sont plus "intéressants" que d'autres. Ce qui pose problème c'est justement le terme intéressant car il est trop vague et trop flou pour décrire le phénomène de la distance psychologique avec suffisamment de rigueur et de précision.

La psychologie sociale fait appel à cet égard à un concept beaucoup plus utile et que nous retenons: celui de la *centralité* d'un objet. La centralité désigne la *"distance psychologique"*[1] *qui sépare un sujet d'un objet* quelconque, ou encore la *capacité d'un objet de motiver un sujet.* Plus une chose sera psychologiquement proche de nous, ou plus elle sera susceptible de nous motiver, et plus on dira que son degré de centralité est élevé, et, inversement.

Cet objet peut être proche de nous ou nous motiver d'abord parce que, dans la réalité, elle nous est effectivement reliée directement (nos proches par exemple), mais tel n'est pas toujours le cas. Il suffit que, par suite d'un phénomène quelconque, nous la considérions comme reliée directement à nous, même si dans la réalité elle ne l'est pas. Les mécanismes qui peuvent intervenir alors pour susciter une telle évaluation de notre part sont divers et complexes, qu'il s'agisse par exemple de phénomènes de perception ou encore de mécanismes plus proprement psychologiques: identification, projection, etc.

Peuvent aussi intervenir les phnomènes décrits par Clynes[2] qui a mis en lumière le fait que, lorsque nous percevons chez quelqu'un — même inconsciemment — des micro ou macro-comportements engendrés par une émotion qu'il ressent vraiment, nous nous mettons alors à ressentir la même émotion que lui. Il n'est pas impossible non plus qu'interviennent, dans l'établissement d'un lien symbolique, certains mécanismes apparentés au stress. Rappelons à ce sujet les travaux menés récemment aux États-Unis et qui montrent que diverses situations de la vie courante (décès, mariage, perte d'emploi, etc.) créent chez nous des niveaux de stress définis. Je crois personnellement que lorsque nous les vivons symboliquement par l'impression de réalité comme dans un film ou une émission de télévision par exemple, elles provoquent là aussi chez nous un stress dont l'intensité est caractéristique de la situation vécue symboliquement. Ce stress est sans doute aussi un facteur d'activation du récepteur. J'ai entrepris des recherches pour vérifier cette hypothèse et il sera intéressant d'en connaître les résultats.

Il faut rappeler une distinction importante faite par certains psychologues au sujet des motivations chez l'humain. On distingue souvent deux types de motivations: les motivations dites *primaires* et les motivations *secondaires*.

Les motivations dites primaires sont celles que l'on peut considérer comme innées ou plus exactement quasi innées chez l'homme. En d'autres termes, elles sont tellement liées à la nature même de l'homme qu'elles agissent chez la quasi-totalité des êtres humains; elles sont universelles. Tels sont par exemple l'appétit viscéral, la complémentarité sexuelle, la supériorité sur autrui, la reconnaissance sociale, etc.

Les motivations secondaires sont elles, au contraire, acquises par voie d'apprentissage; elles sont le résultat de l'influence d'une culture ou d'une société sur l'individu. Tels sont par exemple la beauté, l'honneur, le patriotisme, etc. Il n'est pas rare que des motivations secondaires soient en fait des motivations primaires revisitées et transformées par une culture spécifique.

La centralité du message sera donc d'autant *plus élevée* que le message se rapporte aux motivations dites *primaires*. Elle sera plus élevée aussi, s'il se rapporte directement aux objectifs de ces motivations plutôt qu'aux moyens à prendre pour y arriver, qui eux sont de nature plus directement culturelle.

La saillance

Il nous arrive d'être "frappés" par certains objets de connaissance qui se présentent à nous. Nous dirons alors qu'ils sont "remarquables" parce que certaines de leurs propriétés les imposent à notre attention en leur permettant de créer sur nous une impression plus ou moins vive.

Si des termes comme "frappants" ou "remarquables" sont utiles dans la vie courante, ils ne nous apportent guère de lumière pour comprendre davantage pourquoi nous les avons perçus d'une manière telle qu'il nous semblait justifié de les qualifier de cette façon. Voyons d'un peu plus près ce qui se passe.

Plusieurs raisons peuvent faire qu'un objet de connaissance attire notre attention. Il peut, par exemple, présenter des différences sensibles par rapport à d'autres objets que nous connaissons et auxquels nous le comparons (qu'il s'agisse d'ailleurs d'objets de même nature ou non). Il peut d'un autre côté présenter des différences tout aussi sensibles par rapport au contexte général auquel il appartient ou à un contexte auquel nous décidons de le ramener.

En communication, le message est évidemment tributaire des mêmes phénomènes. Un message nous "frappe" d'autant plus qu'il se distingue, soit par son contenu, soit par son traitement formel, du contexte général auquel il appartient ou de celui auquel le communicateur ou le récepteur le reportent.

La *saillance* d'un message est donc le *degré "d'exsurgence" du message* (contenu ou forme) *par rapport au contexte général de référence*, ou encore le degré de différenciation entre le message et le contexte de référence[3].

On voit tout de suite l'importance fondamentale que revêt le choix du contexte général de référence et la responsabilité qui incombe en cette matière au communicateur. Il peut volontairement ou non tronquer complètement la saillance véritable d'un événement en choisissant un contexte de réference plutôt qu'un autre et en l'imposant au récepteur.

La saillance du message se mesure à partir des points suivants:

1/ l'existence d'un contour précis pour l'objet ou l'événement, c'est-à-dire une zone de discontinuité ou de rupture entre l'objet de connaissance et son support;
2/ l'existence d'une texture particulière dans l'objet, c'est-àdire l'existence à l'intérieur de l'objet d'éléments perceptibles qui ont un agencement, une dimension, une disposition et un degré d'auto-organisation spécifiques;
3/ la durée de l'objet ou de son exposition;
4/ la fréquence avec laquelle il se produit;
5/ la masse de l'objet;
6/ son mode d'existence.

L'incertitude[4]

On vous présente un objet de connaissance et on vous demande de l'identifier; vous formulez des hypothèses d'identification, mais, soit à cause de leur trop grand nombre, soit à cause de leur équiprobabilité, vous êtes incapable d'en choisir une plutôt qu'une autre. Au sens de la communication, vous êtes incertain. En communication en effet, l'*incertitude* est *l'incapacité pour le récepteur de choisir entre diverses hypothèses pour identifier un objet de communication*. L'incertitude est d'autant plus forte que le nombre d'hypothèses est grand ou que des hypothèses sont équiprobables,

même s'il n'y en a que deux. L'information, pour sa part, est ce qui réduit l'incertitude.

Cette notion d'incertitude est si fondamentale à la communication, qu'*il n'y a pas communication s'il n'y a pas incertitude*. Les recherches que j'ai conduites en ce domaine m'ont en effet permis de constater qu'émetteur et récepteur sont symétriques l'un par rapport à l'autre, c'est-à-dire que le récepteur est comme l'image de l'émetteur vue dans un miroir, c'est-à-dire renversée. Soulignons en passant qu'il s'agit d'une symétrie analogue à celle qu'il y a entre nos deux mains. Notre main gauche est symétrique par rapport à la droite, mais il n'existe aucune position qui permette de les superposer et qu'elles coïncident parfaitement.

Émetteur et récepteur sont donc les deux pôles d'un système de communication et ils fonctionnent un peu comme les deux pôles d'une prise de courant qui ont une polarité différente. L'un émet de l'information tandis que l'autre (le récepteur) émet de l'incertitude et l'une et l'autre sont aussi indispensables au fonctionnement d'un système de communication que les pôles positif et négatif le sont pour faire fonctionner un système électrique.

S'il n'y a pas incertitude il n'y a pas communication non plus qu'il n'y a information.

Pour mettre le système en marche, le communicateur doit donc d'abord susciter ou provoquer chez le récepteur la production d'incertitude et l'entretenir tout au long de l'acte de communication. On comprendra cependant qu'il ne saurait s'agir de n'importe quelle incertitude. Il doit en effet s'agir d'incertitude portant sur les sujets pertinents au message de façon à ce qu'elle puisse être effectivement réduite par l'information contenue dans ce message. Une trop forte quantité d'incertitude non pertinente risque en effet de perturber le fonctionnement du système et même de le faire tomber en panne en amenant le récepteur à décrocher.

Pour assurer la poursuite de ce double objectif: production continue d'incertitude pertinente, le communicateur doit dès le départ créer une incertitude chez le récepteur et l'entretenir tout au long de l'acte de communication par le déroulement d'un axe d'incertitude précis et défini. En d'autres termes, le message doit être construit comme une succession de réponses à quelques grandes questions sous-jacentes qui lui serviront d'épine dorsale.

Il ne doit pas oublier non plus que dès qu'il n'y a plus d'incertitude chez le récepteur, la communication cesse. Il doit donc veiller à ce que le récepteur n'obtienne pas les réponses cherchées trop prématurément dans le message, où que, s'il les obtient, il doit créer de nouvelles incertitudes sans tarder.

Le communicateur dispose à cet effet de trois méthodes principales:

1/ annuler une certitude existant déjà chez le récepteur,
2/ amener le récepteur à ramener à l'avant-plan une incertitude latente qui existait déjà dans son esprit, mais qu'il n'avait pas forcément présente à l'esprit au moment de l'acte de communication,
3/ réunir un certain nombre d'éléments certains, mais dont la réunion est elle, conjoncturale.

La familiarité avec le message

En communication, l'incertitude dont nous avons parlé précédemment est en quelque sorte une forme de perturbation appliquée à l'équilibre cognitif du récepteur. Ces perturbations ou ces menaces amèneront rapidement le récepteur à adopter certains comportements de nature exploratoire pour lui permettre de revenir à l'état d'équilibre cognitif.

Mais la question n'est pas aussi simple qu'elle peut en avoir l'air. Si le récepteur ne retrouve pas dans le message suffisamment d'éléments qui lui sont familiers pour lui permettre de le décoder ou pour lui permettre de rattacher les nouvelles connaissances acquises à des structures existantes, en d'autres termes, si le message contient trop d'éléments originaux, il lui paraîtra inintelligible. Le récepteur se débranchera alors rapidement du système pour se soustraire à la source de trop grand malaise ou d'insécurité trop forte que devient l'acte de communication. Par ailleurs, un message trop riche en éléments déjà connus entraînera lui aussi un débranchement du système car toute communication présuppose incertitude.

Le message doit donc être un heureux partage ou dosage entre originalité et familiarité. Tout le problème vient de ce que nous ne possédons pas à l'heure actuelle de règles de partage précis entre ces deux types d'éléments.

Le concept de nouveauté est d'un usage difficile en communication, car ce qui est nouveau pour une partie de l'auditoire ne l'est pas forcément pour une autre, etc.

C'est pourquoi il nous apparaît plus utile de lui substituer le concept de *familiarité du récepteur avec le message*. Dans ce cas-ci, la *familiarité* est donc la *probabilité que le sujet* (le récepteur) *ait été exposé à l'objet* (le message).

Remarquons enfin, que la question de la familiarité se pose aussi bien quant au type de traitement formel utilisé que quant au contenu du message.

La normalité du message

Suivant l'adage, la première chose que l'homme fait, c'est de se donner des institutions. Et la seconde? C'est d'en être prisonnier...

On constate en effet que, depuis toujours, l'homme a senti le besoin, sans doute pour assurer sa survie et celle de son espèce, de s'entourer d'une certaine régularité et d'établir à cet effet de façon plus ou moins formelle, certaines règles pour atteindre les buts qu'il poursuit. Si certaines de ces règles sont très construites et édictées de façon formelle comme les lois, d'autres ne le sont pas et se traduisent plutôt sous la forme d'usages ou de coutumes.

C'est ainsi que se sont installées progressivement et de façon la plupart du temps assez durable, des sortes de façon de faire, des sortes de "normes" qui résultent de consensus plus ou moins partagés ou plus ou moins formels et qui traduisent les mentalités.

Le mot norme doit évidemment être pris dans son sens le plus large. Il recouvre les notions d'usages, de traditions, de coutumes, de modes, de convenances, de règles et de lois.

Ces normes jouent un rôle fort important pour la société puisqu'elles lui procurent une sorte de sécurisation provenant de la prévisibilité des phénomènes et qu'elles tendent à accroître le soutien social entre les individus.

Ces "normes" se rapportent à presque tous les secteurs de l'activité humaine. Certaines visent les comportements, d'autres les croyances, d'autres les connaissances, etc. et si l'on peut dire qu'elles évoluent avec le temps, la plupart du temps c'est plutôt lentement qu'elles progressent.

Le message lui-même met évidemment en cause la question des normes et le récepteur ne tardera pas à évaluer si le contenu ou le traitement formel utilisé correspond aux "normes" ou aux usages.

La *normalité* du message est donc la *correspondance plus ou moins grande du message* (contenu ou traitement formel) avec la "norme", l'usage ou la façon de faire couramment utilisés ou acceptés.

Il en va en communication de la normalité comme de la familiarité avec, cependant, une tolérance moins grande du récepteur pour ce qui va trop à l'encontre de la norme. Cela provient sans doute du fait que l'atteinte aux normes rejoint très vite les structures d'attitudes de l'individu et que, comme s'il s'agit de noeuds vitaux du comportement particulièrement stables, l'individu se sent beaucoup plus rapidement atteint par "l'anormalité" que par la nouveauté.

La quantité de redondance contenue dans le message

Des systèmes de communication comme le cinéma ou la télévision ne visent pas à transmettre des messages qui ne contiendraient que de l'information. De tels messages seraient en effet beaucoup trop lourds à supporter pour l'auditoire, et à la limite quasi impossibles à déchiffrer. Ces systèmes visent plutôt à transmettre des messages qui seront *compris* par les auditoires atteints.

Dans cette optique, les messages les plus faciles à comprendre seraient ceux dont le degré de familiarité serait le plus élevé possible. On le réalise tout de suite cependant, de tels messages seraient évidemment totalement dépourvus d'intérêt.

Les communicateurs qui utilisent ces deux systèmes tentent donc de construire des messages qui se situent entre ces deux extrêmes: suffisamment d'originalité pour être intéressants et une quantité limitée d'information pour les rendre compréhensibles.

Un message comportant un maximum d'information risquerait fort de ne pas atteindre son but pour d'autres raisons. Le bruit ou les distorsions introduites par les moyens de diffusion en arriveraient vite à couvrir des parties plus ou moins importantes du message et ces parties seraient irrémédiablement perdues puisque rien dans ce type de message n'est prévu pour contrebalancer ce genre de pertes. Le téléspectateur serait aussi très exposé à perdre un message télévisuel, puisqu'il risque continuellement d'être perturbé par son entourage lorsqu'il écoute la télévision.

Pour assurer que le message soit bien compris et perçu, nous devons donc y ajouter d'autres éléments que des seules informations; ces éléments supplémentaires constituent ce qu'on appelle de la redondance. La *redondance est donc l'utilisation, pour permettre une compréhension maximale du message, d'éléments en excès par rapport à la quantité requise strictement pour exprimer le message.* Autrement dit, on pourrait *exprimer* le message avec beaucoup moins d'éléments, mais pour le *faire comprendre* on en ajoute en supplément.

On considère généralement qu'il y a deux types de redondance: celle qui permet de prédire ce qui s'en vient (donner le plan d'un exposé au début du message, par exemple) et qu'on appelle redondance protensive, et celle qui permet de relier l'information reçue à celle que l'on a déjà et que l'on appelle la redondance rétensive.

Il ne faut surtout pas confondre redondance et répétition. Si la répétition est une forme de redondance, il en existe beaucoup d'autres formes, comme: établissement de rapports de symétrie, de correspondance ou d'analogie entre des objets; préjugés, stéréotypes, tabous, conventions sociales, rites et rituels, mentalités, etc. peuvent aussi constituer une forme de redondance; les exemples ou les applications pratiques également. La liste serait longue si on voulait la rendre exhaustive.

Ajoutons que les moyens de communication qui ont recours à plus d'un médium, comme c'est le cas du cinéma ou de la télévision, ont l'avantage de pouvoir faire de la redondance non seulement à l'intérieur de chaque médium (redondance entre la parole, la musique et le bruit, par exemple) mais aussi d'utiliser un médium comme support de l'autre.

Autres structures du message

Il y a au moins trois autres structures dont il nous faut souligner l'existence. Pour ne pas allonger indûment cet article, nous nous contenterons de les définir sommairement, d'autant plus qu'elles jouent un rôle souvent moins déterminant que les précédentes.

— Le degré de symbolisation du message: c'est le degré de codage du message par rapport à la présence ou à l'absence dans le message des codes utilisés.
— La prégnance: c'est la capacité d'un message d'imprégner l'esprit par rapport au tout, plutôt que par rapport à ses divers éléments constitutifs.
— La complexité du message: c'est la plus ou moins grande prévisibilité du message et de ses éléments constitutifs. Cette structure est fondamentalement reliée à l'incertitude, à la familiarité et à la redondance.

Applications possibles

Même si nous ne possédons pas d'échelles encore très précises, on peut malgré tout en arriver à évaluer le niveau atteint par chacune de ces structures tout au cours d'un film (à toutes les 20 secondes par exemple), puis de faire la moyenne de chaque structure pour l'ensemble de l'oeuvre.

Ainsi on aura une sorte de "spectre" des structures d'activation du récepteur dans l'oeuvre étudiée, qui nous permet de situer avec suffisamment de précision le niveau moyen de chacune des structures.

Nous l'avons fait pour plus de 96 longs métrages de fiction qui vont de MA NUIT CHEZ MAUD à THE TOWERING INFERNO et à STAR WARS en passant par des oeuvres de Bunuel, Bergman, Fellini, Godard, Resnais, etc. et plusieurs autres réalisateurs américains. La méthode consistait à utiliser une échelle à six points qui va de très fort à nul, d'évaluer le niveau de chaque structure à toutes les 20 secondes, puis de faire le total et de diviser par le nombre de lectures pour chaque structure, ce qui nous permettait en quelque sorte d'obtenir une moyenne pour l'ensemble de l'oeuvre.

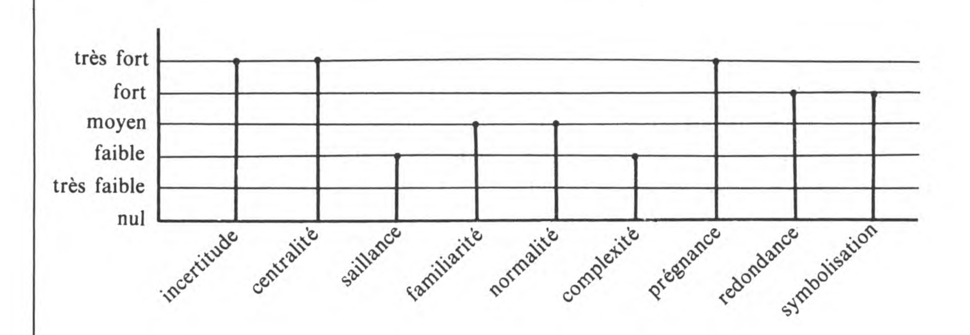
Si l'on retrouve chez chaque auteur certains spectres caractéristiques (Fellini a par exemple un niveau extrêmement élevé de symbolisation et de redondance, etc.), de même que pour les divers genres auxquels appartenaient les films étudiés (le cinéma

de catastrophe possède en général un taux exceptionnellement élevé de centralité), un fait semble se dégager: on retrouve déjà à travers ces oeuvres certaines constantes.

Le niveau de la centralité et de l'incertitude est en général très élevé, tandis que celui de la redondance et de la symbolisation est généralement élevé. Le niveau de la familiarité et de la normalité est souvent moyennement élevé, tandis que saillance et complexité sont la plupart du temps faibles.

Nous avons compilé l'ensemble des résultats obtenus pour les 96 longs métrages de fiction étudiés et établi les moyennes. On en retrouvera la représentation graphique dans le tableau qui suit.

NIVEAU MOYEN DES DIVERSES STRUCTURES
DANS 96 LONGS MÉTRAGES CINÉMATOGRAPHIQUES DE FICTION
ANALYSES



96 longs métrages c'est beaucoup, mais c'est en même temps très peu par rapport à l'ensemble de l'oeuvre cinématographique. Il n'est donc pas question de suggérer que le spectre que constitue ce tableau représente celui du cinéma dans son ensemble. Il n'en constitue pas moins un utile outil d'analyse et de comparaison sur la "cinématographiabilité" d'une oeuvre avant réalisation et permet de suggérer certains correctifs à apporter dans la stratégie de traitement.

1/ Newcomb, T.M. **Manuel de Psychologie sociale**. Paris.

2/ Clynes, M. **Emotion — Its Parameters and Measurement**. *Raven Press*, 1974.
Clynes, M. **Sentics — The Touch of Emotion**. New York, *Doubleday*, 1974.

3/ Kohler, W. **Psychologie de la forme**. Paris, *Gallimard (Idées)*, 1964.
Guillaume, P. **Psychologie de la forme**, *Flammarion*.

4/ Moles, A. **Théorie de l'Information et perception esthétique**, Paris, *Denoël et Gonthier*, 1972.
Moles, A. **Art et ordinateur**, Paris, *Casterman*, 1971.

Numéros déjà parus

1-	John Grierson	RAPPORT SUR LES ACTIVITÉS CINÉMATOGRAPHIQUES DU GOUVERNEMENT CANADIEN (JUIN 1938)
2-	Barthélemy Amengual	PRÉVERT, DU CINÉMA
3-	Pierre Véronneau	LE SUCCÈS EST AU FILM PARLANT FRANÇAIS
4-	Vaclav Tille	LE CINÉMA
5-	Pierre Véronneau	L'OFFICE NATIONAL DU FILM, L'ENFANT MARTYR
6-	Raymond Borde Juan Chacon Rosaura Revueltas	AUTOUR DU FILM LE SEL DE LA TERRE
7-	Pierre Véronneau	CINÉMA DE L'ÉPOQUE DUPLESSISTE
8-	Louise Beaudet Raymond Borde	CHARLES R. BOWERS
9-	Madeleine Fournier-Renaud Pierre Véronneau	ÉCRITS SUR LE CINÉMA
10-	Georges Méliès	PROPOS SUR LES VUES ANIMÉES
11-	Acte du colloque de La Rochelle	ÉCRITURES DE PIERRE PERRAULT



Essentiellement inscrite dans une perspective historique, cette collection vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger. Réimpression d'écrits rares ou épuisés, publication de textes historiques qui dorment en archives, études et témoignages sur l'histoire du cinéma nationale ou internationale, tels sont LES DOSSIERS DE LA CINÉMATHÈQUE.

ISBN 2-89207-025-2